

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FANTAISIES MILITAIRES DE MAX AUESBERGER :

UNE REPRÉSENTATION THÉÂTRALE DU MAL
ENTRE FRAGMENTS LITTÉRAIRES ET VIDÉO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MARC GAUTHIER

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur Frédéric Maurin pour ses commentaires éclairés, ses notes précises, ses critiques pertinentes et, par-dessus tout, sa délicatesse, son tact et sa patience : *festina lente!*

Merci à toute l'équipe de production qui a donné sans compter idées, temps, ardeur et énergie au travail pour que *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* voient le jour : Andréanne Bernard, Nancy Bussières, Stefan C dilot, Mathieu Chouinard, Maxime Croteau, Julie Emery, Steve Pilarezik, Eddie Rodgers, Esthel Rousse, Stéphane Séguin et Annie Th riaault.

Merci   Martin Pelletier et Jean Gervais du CIAM pour leurs conseils et le prêt de matériel.

Merci également à Jonathan Littell qui, après discussion, m'a généreusement permis de faire une libre adaptation de son roman *Les Bienveillantes*.

Enfin, un merci tout particulier à Julie Lanctôt pour sa patience, ses encouragements et ses commentaires pertinents.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PETITE HERMÉNEUTIQUE DES REPRÉSENTATIONS DU MAL	6
1.1 La rhétorique du diable comme discours de l'autre	6
1.2 Les figures du mal dans l'Histoire	8
1.3 Le bourreau « ordinaire »	12
1.4 <i>Les Bienveillantes</i>	14
1.5 L'autre (horrible) parole résonnante	18
1.6 Le solipsisme	21
CHAPITRE II	
LES SUPPORTS DE PROJECTION	27
2.1 Souvenirs-écrans et fantasmes inconscients	27
2.2 <i>Les Bienveillantes</i> : une suite de fantaisies	30
2.3 Mémoire et passé décomposé. <i>Proust 4 : De kant ver Marcel</i> de Guy Cassiers	34
2.4 La « chambre » dans <i>Stalker</i> d'Andrei Tarkovski ou la révélation repoussée	39
2.5 La représentation matérielle de la vie psychique de Max Auesberger	42

CHAPITRE III	
LA VIDÉO	46
3.1 Les mouvements mystiques et l'art pictural au début de la Renaissance	46
3.1.1 Jérôme Bosch : un détail des <i>Tentations de Saint-Antoine</i>	48
3.2 L'apparence labile du Démon	51
3.3 Les pièges de l'image au théâtre	52
3.4 Max Auesberger est un regard	55
3.5 L'espace labyrinthique des images	57
3.6 Du rapport entre les paroles et les images	59
3.7 L'archipel des images	60
CONCLUSION	64
APPENDICE I	
TEXTE : <i>LES FANTAISIES MILITAIRES DE MAX AUESBERGER</i>	69
APPENDICE II	
PLANCHES	87
RÉFÉRENCES	103

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 <i>Proust 4 : De kant ver Marcel</i> , Guy Cassiers, 2004	35
2.2 <i>Stalker</i> , Andreï Tarkovski, 1979	41
2.3 <i>Entrée de la flamme olympique aux Jeux Olympiques de Berlin de 1936</i> Crédit : Getty Images, 1936	42
3.1 <i>Tentations de Saint-Antoine</i> , détail du panneau central du triptyque Musée National de Lisbonne. Jérôme Bosch	49

L'humanité civilisée fait ça de
manière dissimulée, elle assassine
constamment, n'est-ce pas?

Thomas Bernhard
Entretiens

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création propose une représentation du mal au théâtre par le biais de fragments littéraires adaptés du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell et d'images vidéo créées de toutes pièces. Tant pour des peintres et graveurs qui, tels Jérôme Bosch, Pieter Bruegel l'Ancien ou Albrecht Dürer, ont voulu représenter le démoniaque au début de la Renaissance, que pour des metteurs en scène contemporains comme Guy Cassiers, Jacques Delcuvellerie ou Claude Régy, qui se sont emparés de la folie génocidaire dans *Wolfskers*, *Rwanda 94* et *Holocauste : fragments* les artistes ont cherché à donner au mal une forme visuelle à partir de définitions fluctuant selon le contexte sociohistorique. Au fil du temps, ces variations dans l'acception du concept et, par conséquent, dans ses représentations artistiques, portent à croire que le problème n'est pas tant de savoir si le mal peut prendre une forme visuelle que de déterminer si les représentations qui en sont proposées correspondent au fait qu'il est, par définition, sans véritable nature – autrement dit, qu'il est une disposition qui ne peut être fixée, un état en perpétuelle transformation. Ainsi, l'enjeu de notre essai scénique *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* était de faire apparaître ce mouvement infini de métamorphoses du mal et ce, à partir de la prémisse que seule la projection vidéo, au théâtre, peut en rendre compte.

C'est en fonction de cette hypothèse que s'articulent les trois chapitres du présent mémoire. En effet, le premier est consacré à l'analyse de trois cas emblématiques de représentations de génocides au théâtre, soit *Mefisto for ever* de Cassiers, *Rwanda 94* de Delcuvellerie et *Holocauste : fragments* de Régy. Le deuxième chapitre traite des supports de projection vidéo en tant que matériaux visibles permettant de rendre compte de la vie psychique du personnage de Max Auesberger. Enfin, le troisième chapitre s'articule autour de l'utilisation de l'image vidéo comme outil servant à représenter d'incessantes variations de la notion du mal – et ce, tout en évitant le piège de la monstration et de la tautologie visuelles.

Mots-clés : bourreau, Seconde Guerre mondiale, mal, roman, Shoah, théâtre, vidéo.

INTRODUCTION

La représentation du mal semble avoir occupé une place importante dans l'imaginaire de certains peintres et graveurs des régions septentrionales de l'Europe au début de la Renaissance. Leur imagination délirante sur fond de tragique prend un aspect angoissant, puisque leurs représentations du mal annoncent la lutte pour la vie (Jérôme Bosch), la destruction totale (Pieter Bruegel l'Ancien), la catastrophe (Albrecht Dürer), l'outrageant (Lucas Cranach), la violence (Nikolaus Manuel Deutsch), le répugnant (Matthias Grünewald), la présence silencieuse de l'horrible (Lucas van Leyden), la nausée (Martin de Vos) et la fraude (Martin Schöngauer). Leurs scènes infernales qu'ils ont peintes ou gravées, c'est-à-dire ces représentations d'un tragique où tout n'est que lutte – une lutte due à l'assaut des puissances démoniaques –, témoignent d'un sens particulier du tragique. Certes, les compositions de ces peintres s'inscrivent dans le climat de crise spirituelle qui traverse leur époque. Cette abondance de représentations des tourments démoniaques indique que le problème n'est pas tant de savoir si le mal peut faire l'objet d'une représentation, mais de voir si les images qui en sont données correspondent au trait essentiel du mal pour la mystique judéo-chrétienne, à savoir qu'il est un horrible indéfini, un masque en constante métamorphose, « une chose qui n'a pas de nature, puisqu'au moment où l'on s'efforce de la saisir, sa nature se transforme en une autre chose et puis en une autre encore, et ainsi de suite, à l'infini » (Castelli, 1958, p. 12). Voilà donc l'enjeu qui anime la présente recherche : tenter de déployer sur scène l'absence de nature du mal, c'est-à-dire de faire surgir ce mouvement infini de métamorphoses de l'image du mal.

Or, il nous semblait que la projection vidéo était le moyen artistique et technique le plus apte à rendre compte des métamorphoses de l'image du mal, car contrairement à la fixité de l'image peinte, l'image vidéo peut constamment être transformée. De ce

fait, nous étions en mesure de penser la création en fonction de l'hypothèse que seule une interaction entre la projection vidéo et la présence physique de l'acteur sur scène permettrait de faire en sorte qu'apparaissent ces transformations. Bien entendu, il ne s'agissait pas d'avoir recours à la monstration de ce qui est consacré dans l'imagerie populaire comme des images du mal (corps déchiquetés, en lambeaux, démembrés, etc.), car cela condamnerait la création à la fastidieuse reproduction de cette imagerie populaire et, surtout, à ne pas considérer que l'absence de nature même du mal en empêche toute fixation par l'image. Plutôt, il convenait d'aller à la rencontre visuelle de ce qui, depuis Freud, apparaît comme le lieu d'origine de la souffrance : la vie psychique du sujet. Autrement dit, il fallait partir de la prémisse formelle selon laquelle des images vidéo peuvent rendre compte du mouvement incessant de transformation de l'image du mal, si ces images tirent leur source de l'économie mentale d'un sujet – et c'est cette prémisse formelle qui fut à la base du volet création du présent mémoire, *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, présentée à la Salle Claude-Gauvreau de l'UQÀM, les 19, 20 et 21 juin 2008.

Certes, cette volonté de rendre effectives ces transformations n'est pas une nouveauté dans la pratique théâtrale. Qu'il suffise de songer au spectacle *Holocauste : fragments* de Claude Régy, qui peut apparaître comme une tentative de saisir ce mouvement de transformation du mal. Toutefois, Régy s'abstient de faire appel à une quelconque forme de projection d'images vidéo. En lieu et place, les spectateurs sont conviés à imaginer les multiples variations du mal nazi entre autres par le biais des variations sonores de la voix de l'acteur présent sur scène, Yann Boudaud. Ainsi, l'image scénique qu'avait élaborée Régy parvient aux spectateurs comme une force dynamique engageant leur mémoire et leur imagination à les conduire vers l'irreprésentable : « nous imaginons ce que nous ne voyons pas à partir de la mémoire » (Régy, 2008, p. 23).

Bien que l'approche de Guy Cassiers sur la question de la représentation du mal soit davantage liée au thème du pouvoir et de ses effets, elle n'en constitue pas moins une autre démarche à partir de laquelle s'élabore notre prémisse formelle. En effet, même si dans un spectacle comme *Wolfskers*, où l'accent est mis avant tout sur la monstruosité du pouvoir en ce qu'il écrase tout, y compris ceux qui le possèdent (Lénine, Hitler et Hirohito), l'utilisation de l'image vidéo par Guy Cassiers révèle une technique créative qui apparaît exemplaire en ce qu'elle fait des bandes vidéo de véritables espaces autres, c'est-à-dire des hétérotopies, ces lieux qui ont

la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, réflétés ou réfléchis. (Foucault, 2002, p. 1574-1575)

En effet, l'image vidéo pour Cassiers n'est jamais employée pour faire œuvre de monstration, mais pour illustrer le dédale de la structure de la mémoire (*Proust 4*) ou encore pour dévoiler la profondeur du gouffre intime dans lequel le sujet bascule (*Wolfskers* et *Rouge décanté*). Ainsi, à l'instar de cet usage, la projection vidéo peut devenir une technique permettant de présenter un espace visuel autre, celui d'une certaine représentation du mal, sans pour autant tomber dans le piège de la monstration.

Par ailleurs, cette triade formée par la projection vidéo, la présence vivante de l'acteur et la convocation de l'imaginaire des spectateurs, fait en sorte que le volet pratique de ce mémoire, soit l'essai scénique *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, tente de matérialiser, par le biais du jeu, du décor et de la vidéo, ce mouvement de métamorphose du mal. En effet, suivant notre hypothèse de départ, ce mouvement tire sa source de la vie psychique d'un sujet, lequel est celui du personnage principal : Max Auesberger. Et malgré le fait que l'utilisation de

projections vidéo sert d'abord à montrer ce mouvement de perpétuelle transformation qui caractérise le mal, il n'en demeure pas moins qu'elle a aussi pour fonction de condamner à l'isolement Max Auesberger, car aucun véritable échange ne peut avoir lieu entre ce dernier et la vidéo. En d'autres termes, la vidéo est utilisée afin de rendre concrets à la fois le principe qui structure le mal (le mouvement infini de ses transformations), et l'isolement de celui qui est sous son emprise. Or, ces deux éléments proviennent d'une seule source, à savoir l'impasse de l'économie narcissique dans laquelle se retrouve le sujet alors qu'il a à affronter le passage du réel (la toute-puissance de sa pensée) à l'imaginaire (ses fantaisies visuelles). Max Auesberger tente d'interagir avec des projections vidéo dont il croit être le créateur, bien qu'il soit toujours subordonné à leur venue, à leur rythme et à leur contenu.

Afin de démontrer les valeurs théorique et pratique des suppositions présentées ci-dessus, les trois chapitres du présent document sont consacrés à l'analyse des matériaux sur lesquels reposent *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* : les sources du texte dramatique, les supports de projection et les images vidéo. Ainsi, le premier chapitre est consacré à l'étude de trois cas emblématiques de représentations de génocides au théâtre, soit *Mefisto for ever* de Cassiers, *Rwanda 94* de Delcuvelier et *Holocauste : fragments* de Régy, puisque le génocide est désormais considéré parmi l'une des plus extraordinaires manifestations du mal. De plus, cette partie du mémoire présente les fondements tant théoriques que pratiques qui ont permis à notre création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* de se constituer en tant qu'adaptation libre du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell – lequel est le récit des mémoires de l'ancien officier nazi fictif Max Aue.

Par ailleurs, le deuxième chapitre traite entièrement des supports de projection vidéo qui forment l'espace scénique de notre création. Par le biais d'éléments tirés des théories psychanalytiques freudienne et lacanienne, et suivant l'exemple du spectacle *Proust 4* de Guy Cassiers ainsi que du film *Stalker* d'Andreï Tarkovski, est

présentée et argumentée l'hypothèse que ces supports sont des parties visibles de la structure inconsciente du personnage principal de l'essai, Max Auesberger.

Enfin, l'objet d'étude du troisième chapitre est celui des sources, du contenu et de la signification des images vidéo. Partant des représentations du mal qu'en ont donné quelques peintres de la Renaissance, il est essentiellement question de justifier le fait que seule l'utilisation de la projection vidéo peut rendre compte d'abord du mouvement de perpétuelle transformation du mal, ensuite de la solitude abyssale du personnage principal de notre création, Max Auesberger.

CHAPITRE I

PETITE HERMÉNEUTIQUE DES REPRÉSENTATIONS DU MAL

Le fascisme du XX^e siècle a soulevé le problème fondamental des attributs caractériels de l'homme, de la mystique et du besoin d'autorité, qui correspondent à un espace de quatre mille à six mille ans environ.

Wilhelm Reich

1.1 La rhétorique du diable comme discours de l'autre

La rhétorique du diable renvoie à un discours qui convainc et pousse les hommes à la démesure et à l'arbitraire, c'est-à-dire à ce qui excède le seuil, à ce qui va au-delà de la mesure, à ce qui incite à l'anéantissement vertigineux. Hannah Arendt définissait comme étant « l'éloquence du diable » la rhétorique qu'employaient les nazis pour que demeure *cachée* l'extermination systématique de certains groupes sociaux, politiques, ethniques et religieux. C'est que, chez les scholastiques du Moyen-âge, Satan était défini comme le maître du raisonnement logique. Cependant, cette rhétorique s'articule par et pour le désordre, par et pour le changement incessant, transformant ainsi le Moi (principe de réalité) en une liberté capricieuse et informe devenue pure fantaisie¹. Alors que l'ordre divin oblitère l'action, la rhétorique démoniaque l'entraîne jusqu'au débordement. Elle incite donc les hommes à agir avec démesure afin que cette rhétorique ne reste pas sans emprise véritable dans la réalité. Or toute action qui excède est une transgression. Toute transgression « est un geste qui concerne la limite » (Foucault, 2001, p. 264), geste par lequel

¹ La fantaisie est l'anti-réalité par excellence, car elle implique une satisfaction obtenue à partir d'illusions s'écartant de la réalité effective.

transgression et limite sont liées dans un rapport concomitant². En ce sens, la rhétorique du diable, l'action excessive et la transgression tentent constamment d'élargir les limites de la loi et de l'interdit, donc de la réalité symbolique. Regroupées, elles semblent n'avoir qu'une seule visée : mettre en place un espace autre, celui de la pleine licence, qui viendrait se substituer à celui de l'espace public rationnel partagé entre les membres d'une même communauté. En conséquence leur manifestation est une vive remise en question, voire parfois une violente agression contre le discours et l'agir raisonnables.

Par ailleurs, il faut souligner que rhétorique du diable, excès et transgression sont trois modalités de la présence de l'autre, puisque « la question de l'excès nous conduit inéluctablement à une autre qui la fonde et qui est précisément celle de l'autre comme figure de l'excès » (Mondzain, 2005, p. 8). Si l'autre est alors une « figure de l'excès », c'est d'abord parce qu'il est une image prégnante pour le moi; une image qui à la fois le fonde et l'excède; donc, une image avec laquelle le moi se confrontera à lui-même puisque « le sujet voit son propre corps dans l'image de l'autre : il perçoit sa propre maîtrise réalisée dans l'autre, et pourtant ce dernier reste étranger » (Nasio, 2001, p. 90). De sorte que l'image prégnante de l'autre incarne, pour le moi qui lui est étranger, le lieu d'où peut surgir le démoniaque, soit le signe attendu par les hommes de relâcher leurs pulsions destructrices et de les soumettre à leur pures fantaisies.

² La transgression, poursuit Foucault, « n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, (...) elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout » (Foucault, 2001, p. 265).

1.2 Les figures du mal dans l'Histoire

Le « Führer », qu'il s'appelle Staline ou Hitler, tient sa nation pour ce qu'il y a de plus élevé et affirme savoir ce qu'est le bien absolu; les autres sont alors le mal absolu.

Max Horkheimer

La présupposition philosophique suivant laquelle il est impossible de définir le bien absolu tire son origine de l'Ancien Testament – l'interdiction de la représentation de Dieu. Bien que ce soit Kant qui, le premier, ait posé les limites de la connaissance (les hommes sont des êtres finis, l'en-soi des objets et représentations leur est donc inaccessible), c'est surtout Schopenhauer qui établit le principe selon lequel, si des figures du mal peuvent être nommées rétroactivement, l'absolument juste demeure hors des limites des hommes.

Curieusement, la théologie judéo-chrétienne du Moyen-âge semble avoir fait fi de cette proposition importante de l'Ancien Testament. L'interdiction de produire une image du bien absolu et, conséquemment, de créer une image du mal absolu, ne correspondait guère aux visées politico-religieuses hégémoniques de la papauté et de son administration. Mais ces visées se heurtaient aux pouvoirs séculaires³. Il convenait donc d'imposer des représentations visibles du bien et du mal afin de célébrer la voie à suivre et de terroriser les âmes pécheresses. Mais le déclin de l'Église catholique au XIX^e siècle rendit caduque la figure de Satan dans les consciences bourgeoises. Les antagonismes politiques qui avaient émergé depuis la Révolution française et qui s'affirmaient de manière de plus en plus violente, allaient créer de nouvelles figures du Mal en Europe. Si la Grande Guerre marqua le début de la violence mécanisée (un héritage de la révolution industrielle), elle donna également

³ À titre d'exemple, le schisme anglican imposé par Henri VIII.

lieu à la montée en puissance de mouvements politiques extrémistes et à leur éventuelle confrontation armée. C'est ainsi que le marxisme-léninisme et le spartakisme considéraient l'infrastructure capitaliste et son corollaire, les démocraties libérales, comme les formes dévoyées par excellence de l'activité humaine qu'ils devaient forcément (et féroce)ment) supprimer. De leur côté, le national-socialisme allemand, les fascistes italiens, espagnols et japonais considérèrent leur propre nation comme l'aboutissement ultime de l'humanité et, de ce fait, se firent un devoir d'opposer aux licences immorales des démocraties libérales les valeurs éthico-politiques du sacrifice de soi, du travail et du culte de la nation – et de s'opposer également aux illusions des égalités économiques, sociales et politiques du communisme. Quant aux démocraties libérales, si elles firent front commun contre la marée rouge communiste, c'est de crainte qu'elle n'entraîne à la révolte les pauvres, les travailleurs et les ouvriers spécialisés – mais elles tolérèrent le national-socialisme et les régimes fascistes parce qu'ils demeuraient, malgré leurs excès, des formes politiques du capitalisme avec lesquelles elles pouvaient transiger. Ainsi, les nouvelles figures du Mal variaient en fonction de critères socio-politiques, lesquels allaient vite passer de la contingence à l'essence : le Juif, le communiste, le démocrate, le fasciste devenaient du seul fait de leur existence des catégories absolues du mal et ce, quel que fussent leur position sociale ou les bienfaits apportés à leur société.

Suivant la victoire des démocraties libérales et du régime stalinien sur l'hitlérisme et les régimes fascistes italien et japonais, mais surtout suivant la prise de conscience, dans les démocraties occidentales de l'ampleur et de la gravité des crimes nazis, une généralisation est apparue faisant du nazisme la représentation ultime du mal dans l'Histoire et d'Adolf Hitler la figure par excellence de Satan⁴ (les milliers de

⁴ Malgré les décennies de la Guerre froide, une grande partie de l'intelligentsia occidentale européenne, surtout française, passa sous silence les crimes et atrocités du régime soviétique – qu'elle

nazis représentent quant à eux des diabolins cruels, zélés et terriblement efficaces). Mais à la cour des grands criminels politiques du XX^e siècle, d'autres personnages politiques retrouveraient : Lénine, Mussolini, Staline, Hirohito, Franco, Mao, Pol Pot, Pinochet, Radovan Karadzic, Saddam Hussein, l'ayatollah Khomeiny, etc. À la cour céleste des bons dirigeants démocratiques, répondrait donc celle des dictateurs et extrémistes politiques.

Parmi ces dirigeants, Hitler demeure probablement la figure la plus emblématique. Le caractère grandiloquent de sa rhétorique politique, le personnage public qu'il créa et qui s'adressait devant les assemblées, les pouvoirs politiques, juridiques et militaires quasi absolus qu'il posséda et qu'il utilisa abondamment entre 1933 et 1945 – tous ces facteurs socio-politiques peuvent en partie expliquer pourquoi Adolf Hitler devint l'objet d'un culte, soit celui de « sauveur de la nation »⁵. Cependant, un dirigeant comme Hitler ne peut être tenu pour seul responsable de la mise en place et de l'exécution parfaitement organisée de la déportation et de l'extermination systématique de millions d'individus. Cela exigea une obéissance aveugle et enthousiaste, ainsi qu'une discipline rigide de la quasi-totalité de ceux qui furent directement affectés à la réalisation des objectifs hitlériens⁶. Quant au reste de

ne cessa d'ailleurs de défendre, même après la Péréstroïka. Pour elle, seul le nazisme méritait de figurer comme système infâme. Cf. Raymond Aron, *L'opium des intellectuels*.

⁵ Ayant assisté à une manifestation gigantesque présidée par Hitler à Weimar en 1934, le metteur en scène et cinéaste Ingmar Bergman, alors âgé de seize ans, évoque, dans son autobiographie, cette forte sensation de communion au groupe à partir du culte de la personne de Hitler : « Il y eut brusquement un silence absolu, seule la pluie claquait sur les pavés et les balustrades. Le Führer parla. Une courte allocution. Je ne comprenais pas grand-chose, mais la voix était tantôt exaltée, tantôt railleuse, les gestes synchronisés, bien équilibrés. Quand il eut terminé son discours, chacun poussa son *Heil*, la pluie s'arrêta et une chaude lumière perça entre les nuages bleu-noir. Un immense orchestre jouait et puis le défilé déferla des rues adjacentes, sur la place, autour de la tribune d'honneur et il passa ensuite devant le théâtre et la cathédrale. Je n'avais jamais vu quelque chose qui ressemblât à cette formidable explosion de force. Comme tous les autres, j'ai crié, comme tous les autres, j'ai tendu le bras, comme tous les autres, j'ai hurlé, comme tous les autres, j'ai adoré. » (Bergman, 1987, p. 148)

⁶ Troupes de la Wehrmacht, officiers SS, policiers, membres de la Gestapo, médecins affectés aux institutions nationales, fournisseurs, grands industriels, etc.

la société civile, soit elle déchaîne ses pulsions destructrices sur les groupes honnis⁷ (affichant ainsi sa soumission aux politiques), soit elle n'opposa à la violence érigée en système aucune forme active de résistance. De la même manière, les purges staliniennes ont été possibles grâce à la complicité d'une grande part de la société soviétique; même si Staline gouvernait en autocrate, c'est l'appareil de terreur qui s'était mis en place au sein de la structure sociale et de la hiérarchie politique, et qui était soutenu par la dénonciation et l'exécution d'opposants politiques, qui assurait la pérennité de son pouvoir⁸. Il appert donc que ces régimes de terreur puisent dans l'ensemble de la structure sociale les forces qui les soutiennent⁹.

La résurgence actuelle de mouvements d'extrême-droite occasionne dans la culture occidentale un malaise qui n'est pas sans rappeler que, sous le vernis de leur rhétorique renouvelée, se trouvent les principaux fondements du nazisme : l'idée de pureté de la nation et la haine profonde de tout ce qui lui est étranger. L'histoire du XX^e siècle enseigne que si rien n'est fait pour endiguer la rhétorique haineuse qui se

⁷ Par exemple lors de la Nuit de cristal de janvier 1939.

⁸ Cf. Boris Souvarine, *Staline : aperçu historique du bolchévisme*, Paris, Champ Libre, 1978 (1935).

⁹ La controverse qu'a suscitée le film *Das Untergang [La Chute]* (2004) d'Oliver Hirschbiegel provenait certes en partie du fait que le cinéaste montrait un Hitler avec des qualités humaines, mais également de l'utilisation de la technique du montage en parallèle, servant à renforcer la relation concomitante entre la chute de l'Allemagne nazie et le suicide de Hitler.

Par ailleurs, il est significatif de constater que le suicide d'Adolf Hitler et l'effondrement de l'Allemagne nazie en mai 1945 n'ont pas eu pour conséquence la disparition de certains éléments de la doctrine nazie dans les sociétés occidentales; des mouvements néo-nazis tentent, lors de manifestations publiques, d'occuper l'espace public, principalement sur les continents européen et américain. Que ce soit l'élection en Autriche en 1999 et 2004 de Jörg Haider président et député du parti d'extrême-droite FPÖ ou celle du Vlaams Belang, parti d'extrême-droite, en Belgique aux élections fédérales de 2007, ces exemples récents concernent des partis politiques, certes populistes, qui puisent indistinctement quelques principes simplistes mais efficaces dans les doctrines fascistes : grandeur de la nation, haine des étrangers, valeurs morales conservatrices, etc.

déverse par tous les canaux possibles, une société se verra plus encline à sombrer dans la folie génocidaire¹⁰.

1.3 Le bourreau « ordinaire »

Si la hiérarchie politico-militaire allemande a fait de Hitler le détenteur de tous les pouvoirs durant la Seconde Guerre mondiale, ce sont toutefois des millions d'individus, bon gré mal gré, qui firent de ses idées radicales des réalités concrètes. Ces hommes et femmes ont été les véritables serviteurs de l'horreur systématisée, même si la très grande majorité d'entre eux ne seront jamais accusés des crimes qu'ils ont commis. Sans leur aveuglement volontaire ou passif, leur fidélité enthousiaste ou lâche et leur travail quotidien, l'appareil nazi n'aurait pu fonctionner correctement, voire fonctionner du tout. De ce fait, une distinction doit être établie entre les détenteurs du pouvoir et les exécutants (les bourreaux « ordinaires »), car si l'horrible provient de la parole des premiers, elle ne se réalise que par les seconds.

Cette distinction, il convient également de l'établir dans les spectacles *Wolfskers* (2007) de Guy Cassiers, *Rwanda 94* (2001) de Jacques Delcuvellerie et *Holocauste : fragments* (1998) de Claude Régy. En effet, *Wolfskers* de Guy Cassiers, tout comme les deux autres spectacles du *Triptyque du pouvoir*¹¹ dont il fait partie, n'est pas articulé autour des questions du génocide et du bourreau ordinaire; c'est avant tout le problème du pouvoir politique en tant qu'il « ronge, gobe et digère tout ce qui s'en approche » (Jans, 2008, p. 7), nommément Hitler, Lénine et Hirohito, qui est le thème central du spectacle.

¹⁰ Cf. Wolfgang Sofsky, *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, trad. de l'allemand par Robert Simon, Paris, Gallimard, 2002.

¹¹ Le Triptyque du pouvoir de Guy Cassiers est composé des spectacles *Mefisto for ever*, *Wolfskers* et *Atropa : la vengeance de la paix*.

En revanche, si *Holocauste : fragments* de Claude Régy s'appuie sur un long poème rappelant la violence nazie et les horreurs des camps d'extermination, c'est par la parole des témoins ayant survécu au nazisme que ces horreurs se font entendre. Nul nazi pour exprimer sa vision des choses, pour raconter son expérience de ces événements traumatiques. Et c'est encore à travers le prisme des survivants que l'acte génocidaire est présenté dans *Rwanda 94*. Les cinq parties qui constituent le spectacle s'articulent autour de la mémoire des morts, leurs assassins demeurant absents et silencieux. De ces trois spectacles, aucun n'a pour personnage principal un fonctionnaire zélé, un soldat enthousiaste ou encore un voisin de tous les jours qui aurait participé aux tueries « bibliquement effroyables », selon la formule de Benjamin Henrichs¹². En fait, la présence du bourreau « ordinaire », cet individu dont les actions ont conduit au massacre de groupes d'humains, n'apparaît que sous-entendue, et ce, par la présence des ruines et des morts qu'il a laissés; jamais cette présence ne se trouve effectivement sur scène. Il semble donc y avoir une quasi-absence de la parole du bourreau ordinaire sur la scène théâtrale – quasi-absence qui ne se retrouve ni dans la littérature ni dans le cinéma. Et même lorsqu'une figure du mal est présentée et entendue, elle l'est soit comme corps à l'agonie (Lénine), en position de faiblesse (Hirohito) ou dont le pouvoir s'affaiblit (Hitler) comme dans le spectacle *Wolfskers*¹³, soit telle une figure publique à la pensée simpliste et manichéenne dans *Rwanda 94*¹⁴. Représenter de la sorte des figures du mal n'équivaut-il pas à passer sous silence les facteurs pulsionnels qui firent de certains hommes ordinaires les exécuteurs de basses œuvres?

¹² Cité par Hans-Thies Lehmann, 2002, p. 208.

¹³ « Lénine est frappé de paralysie, Hirohito a dû se dépouiller de son statut divin et est devenu une balle politique dans les mains des Alliés, et Hitler ne se soucie plus que de protéger son univers de la ruine. » (Jans, 2008, p. 83)

¹⁴ « "Les Hyènes" : sont désignés ainsi ceux qui n'ont pas manié la machette, mais dont les discours, la pensée reviennent à permettre le génocide, puis après qu'il ait eu lieu, à le nier, à l'excuser, à en dissoudre la réalité et les responsabilités. Parmi les figures possibles, trois sont retenues : l'homme commun, le diplomate français, le journaliste africain. » (Collard, 2000, p. 35)

Or, l'occultation ou, au mieux, la représentation souvent manichéenne de la vie psychique de ces individus ayant laissé libre cours à leurs pulsions destructrices ne rend pas justice au fait que le théâtre est « véritablement un art du social » (Lehmann, 2002, p. 291), pas plus qu'elle ne permet de mettre en lumière la dynamique complexe de la conscience humaine : fantasmes, pulsions, désirs, jouissance, etc. Par ailleurs, si, comme l'affirme Lehmann, « le politique du théâtre est le politique de la perception » (Lehmann, 2002, p. 291), alors il est possible que sur scène apparaissent les éléments les plus négatifs de nos sociétés – tout en évitant les pièges de l'indifférence et de l'ennui qui procèdent de la monstration de ces éléments négatifs : corps violentés, cris et souffrances exagérés, images attendues des camps d'extermination, musique emphatique, etc. C'est donc dire que s'impose l'exigence de présenter la vie psychique de ces hommes et femmes ordinaires devenus des exécuteurs, puisque leurs pensées, paroles et actions, ont aussi imprégné l'ensemble de la vie sociale.

1.4 *Les Bienveillantes*

Le roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, connut un franc succès dans la francophonie lors de sa parution en 2006¹⁵. Il s'agit des mémoires d'un ancien officier nazi fictif du nom de Max Aue qui aurait pris une part active dans les épurations ethniques en Ukraine (les *Einzengruppen*), dans la célèbre bataille de Stalingrad ainsi que dans la conception et la mise en place de l'extermination systématique des Juifs d'Europe. Chacune des grandes actions dans lesquelles le personnage est impliqué est minutieusement décrite, l'auteur ne négligeant aucun détail pour rendre compte tout à la fois de l'horreur et de l'abjection des crimes de guerre, de la complexité de l'idéologie et de la bureaucratie nazie et, surtout, de la vie

¹⁵ Notamment grâce au prix Goncourt qu'il remporta.

psychique du personnage. De plus, la structure narrative du roman repose principalement sur un montage parallèle du destin exceptionnel de Max Aue et de celui, tout aussi spectaculaire, de l'Allemagne durant la période comprise entre le début de la guerre en 1939 et la chute de Berlin en mai 1945. Cependant, il est important de mentionner qu'une part du roman tient aussi bien à la description factuelle des événements mentionnés ci-dessus qu'à la narration des états d'âme du personnage, de ses comportements sexuels, des rencontres avec des figures emblématiques du nazisme¹⁶ et, surtout, à des justifications philosophiques, politiques et sociales qui l'ont conduit à sa coopération avec le système totalitaire nazi – et, par suite, à des justifications sur les nécessités politiques et juridiques des crimes nazis. Enfin, il faut également tenir compte du fait que le personnage principal n'a tenu une position ni très haute ni très basse dans la hiérarchie nazie¹⁷; il est demeuré dans l'ombre des figures de proue du nazisme. Ainsi, l'intérêt de ce roman pour notre essai scénique tient au fait que Max Aue est avant tout un homme « normal » qui, au gré des circonstances, est devenu un bourreau SS détaché de sa propre vie psychique.

Il n'est pas fortuit d'établir ici un parallèle entre le personnage de Max Aue et une autre figure du nazisme, à savoir le tristement célèbre lieutenant-colonel Eichmann. En effet, la base de leurs comportements lors de situations extrêmes, délibérément provoquées par la toute-puissance de l'État totalitaire nazi, fut en tous points similaire, à savoir la pleine acceptation par ces hommes, au demeurant plutôt banals et médiocres, de l'anormalité du meurtre de millions d'individus. Outre le fait qu'ils œuvraient à l'intérieur d'un système dont le *modus operandi* était la désintégration du moi par la création de conflits psychologiques insurmontables¹⁸, le

¹⁶ Adolf Hitler, Heinrich Himmler, Alfred Rosenberg, Hermann Göring, Karl Adolf Eichmann, etc.

¹⁷ Il sera lieutenant-colonel, tout comme Eichmann.

¹⁸ « Ainsi, l'opposant au régime totalitaire, qui avait besoin d'un moi solide pour pouvoir survivre dans une société hostile, et pour garder ses convictions malgré les mass média qui le bombardaient de messages destinés à démolir ses convictions, se trouvait dans des situations qui désintégraient son moi,

renforcement du principe d'autoconservation s'ils se rangeaient du côté du système, et le silence absolu dans l'accomplissement des tâches quotidiennes à exécuter¹⁹, il faut également tenir compte du fait que tous deux ont recours à un détachement légaliste ou scientifique pour justifier leur travail d'extermination. C'est pourquoi le psychanalyste Bruno Bettelheim, qui connut les camps nazis, dit d'Eichmann qu'il était

un instrument de la destruction de millions d'individus; il était révolté par tout ce qui ne lui semblait pas strictement conforme à la loi. Il a pu dire sincèrement qu'il n'avait jamais tué personne. Il ne voyait aucun inconvénient au meurtre massif légalisé, par ordre de l'État; au contraire, il pouvait être satisfait de l'efficacité, de l'attitude « scientifique » avec lesquelles il accomplissait son travail. (...) Pour lui, c'était une approche scientifique du problème de l'émigration obligatoire des Juifs, puis de l'extermination de tous les Juifs de l'Europe. (Bettelheim, 1979, p. 312)

C'est cette même attitude scientifique que manifeste le personnage de Max Aue dans le roman de Littell. Utilisant la doctrine syncrétiste du nazisme²⁰ dans laquelle sont rassemblées de manière plus ou moins cohérente des thèses douteuses provenant de domaines aussi variés que l'histoire, la politique, la philosophie, l'économie, la

parce qu'il était obligé de se battre sur deux fronts opposés : affirmer la volonté de liberté, et protéger le récalcitrant contre l'État qui voulait le détruire. » (Bettelheim, 1979, p. 377)

¹⁹ « Le silence était inscrit dans le projet nazi, il en était la finalité. Les SS interdirent toutes traces en images des camps d'extermination. Il fallait détruire la destruction : jamais jusqu'à ce jour, l'Humanité n'a été confrontée à une disparition aussi radicale, à un silence aussi radical. » (Pagnoux, 2001, p. 91)

Encore à propos du silence qui régnait après la montée du nazisme dans la société allemande : « ce que veut exprimer Hannah Arendt [*Eichmann in Jerusalem*], c'est la situation effrayante qui exige que, dans un État totalitaire, aucune voix ne vienne de l'extérieur pour éveiller les consciences. (...) C'est ce qui rend si désespérée la vie dans une société totalitaire : on ne peut demander conseil à personne, aucune voix ne vient de l'extérieur. » (Bettelheim, 1979, p. 315)

²⁰ Cf. Stéphane Courtois (dir. publ.), *Une si longue nuit : l'apogée des régimes totalitaires en Europe, 1935-1953*, Paris, du Rocher, 2003, plus particulièrement les deux essais suivants : « L'idéologie du nazisme au pouvoir » et « 1941. La "solution finale" du problème juif, une solution dictée par l'idéologie ».

linguistique, le darwinisme biologique et sociologique, etc., Max Aue se livre à de longues et fréquentes justifications de la doctrine de l'eugénisme et, par suite, de la nécessité des exterminations systématiques commises par les nazis. Et cette rhétorique du diable, comme il conviendrait de la nommer tant elle prend la forme d'une logique implacable²¹, se présente dans le roman de Littell comme une virulente réplique aux accusations portées contre les nazis²². De plus, elle permet un contrepoint aux voix multiples et fragmentées qui se font entendre dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, au spectacle *Holocauste : fragments* de Claude Régy, ou encore dans le théâtre qui traite spécifiquement de la Shoah²³.

²¹ Pour la scholastique du Moyen-âge, le discours démoniaque était celui qui soumettait la raison à ses arguments plus qu'il ne charmaient les sens avec la promesse de voluptés : «une certaine subtilité logique visant à contraindre à l'assentiment, c'est-à-dire à confondre la nature humaine (à la dénaturer), est un art satanique. L'opinion courante faisait de Satan un maître ès logique. *Tu non pensavi ch'io loico fossi*, peut-être ne savais-tu pas que j'étais logicien? (Dante, *Inferno*, XXVII, 123)» (Castelli, 1958, p. 12).

²² « En effet, la victoire [allemande] aurait tout réglé, car si nous avions gagné, imaginez-le un instant, si l'Allemagne avait écrasé les Rouges et détruit l'Union soviétique, il n'aurait plus jamais été question de crimes, ou plutôt si, mais de crimes bolcheviques, dûment documentés grâce aux archives saisies (...) et ensuite tout le monde, Anglais et Américains en tête, aurait composé avec nous, les diplomates se seraient réalignées sur les nouvelles réalités, et malgré l'inévitable braillement des Juifs de New York, ceux d'Europe, qui de toute façon n'auraient manqué à personne, auraient été passés par pertes et profits, comme tous les autres morts d'ailleurs, tziganes, polonais, que sais-je, l'herbe pousse dru sur les tombes des vaincus, et nul ne demande de compte au vainqueur, je ne dis pas cela pour tenter de nous justifier, non, c'est la simple et effroyable vérité (...). Et si l'on y réfléchit bien, on pourrait en déduire que cette volonté, ou du moins cette capacité à accepter la nécessité d'une approche bien plus radicale des problèmes affligeant toute société, ne peut être née que de nos défaites lors de la Grande Guerre. (...) Nous nous étions battus aussi honorablement que nos ennemis; on nous a traités comme des criminels, on nous a humiliés et dépecés, et on a bafoué nos morts. Quoi de plus logique, alors, que d'en venir à se dire : Eh bien, s'il en est ainsi, s'il est juste de sacrifier le meilleur de la Nation, d'envoyer à la mort les hommes les plus patriotes, les plus intelligents, les plus dévoués, les plus loyaux de notre race, et tout cela au nom du salut de la Nation – et que cela ne serve à rien – et que l'on crache sur leur sacrifice – alors, quel droit à la vie garderaient les pires éléments, les criminels, les fous, les débiles, les asociaux, les Juifs, sans parler de nos ennemis extérieurs? (...) Puisque respecter les règles de la prétendue humanité ne nous a servi à rien, pourquoi s'entêter dans ce respect dont on ne nous a même pas su gré? De là, inévitablement, une approche beaucoup plus raide, plus dure, plus radicale de nos problèmes. » (Littell, 2006, p. 614 et sq.)

²³ Cf. Claude Schumacher, 1998, *Staging the Holocaust : The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

1.5 L'autre (horrible) parole résonnante

Comment rendre compte par la parole de l'horreur des exterminations de masse? Comment raconter l'extermination systématique de groupes d'individus (Juifs, Tsiganes, homosexuels, malades mentaux, communistes, etc.) sans l'esthétiser? Comment éviter toute incarnation stéréotypée ou pathétique d'une figure monstrueuse (l'officier nazi)? Comment peuvent être entendus et vus les états mentaux et les abjectes expériences d'un bourreau « ordinaire »? Bien que ce passage de l'essai *Espaces Perdus* de Claude Régy ne traite pas de la représentation du mal nazi au théâtre, mais de représentation, de construction artificielle, d'image, il nous a pourtant indiqué la voie à suivre :

ne pas construire d'artificielle cohérence, ne pas chercher à donner un sens (...). Ne pas embellir notre image. Ne pas tricher. Éliminer le menti, le faux-semblant, le trompe-l'œil, la convention, le comme si. (Régy, 1991, p. 37)

C'est donc à partir de cette réflexion de Régy que le texte de l'essai *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* fut élaboré et écrit, soit avec le souci d'éliminer le faux-semblant.

Par ailleurs, la rédaction du texte reposa essentiellement sur la présence d'une parole mi-névrotique mi-psychotique qui obéit à sa propre loi interne, ainsi que sur le fait que cette parole ne devait pas devenir une simple reproduction langagière de quelques moments forts directement tirés du roman de Littell. En revanche, le texte était articulé autour de l'apparition sporadique de bandes vidéo, lesquelles étaient destinées à le compléter afin que « ce qui est pour l'œil ne fasse pas double emploi avec ce qui est pour l'oreille » (Bresson, 1975, p. 62) et, de ce fait, afin de travailler à la déconstruction de « la fonction représentative de la langue » (Lehmann, 2002, pp. 236-237). En d'autres termes, il convenait avant tout de créer un texte linguistique

qui, selon Régy, « passerait par l'incohérence, la contradiction, le principe de fragmentation, la libre excroissance de digressions, qui feraient apparaître d'autres correspondances, des résonances. En tout cas aucune morale » (Régy, 1991, p. 61).

Le spectacle *Holocauste : fragments* de Claude Régy et ceux du *Triptyque du pouvoir* de Guy Cassiers proviennent essentiellement de poèmes, scénarios filmiques, de romans et de pièces de théâtre²⁴. Pour sa part, *Rwanda 94* se révèle un collage de textes écrits par un collectif d'auteurs spécialement réunis à cette fin (Collard, 2000, p. 27-41) et recourt à l'utilisation d'une grande quantité de sources rwandaises²⁵. Nonobstant des différences de méthode dans la construction de leur texte respectif, se dégagent des éléments communs, soit une « évocation de l'irreprésentable que constitue la souffrance » (Lehmann, 2002, p. 269), son actualisation par le truchement d'une polyphonie de voix²⁶, la déconstruction de l'unité de temps par des techniques de déformation (ralenti, *cut*, répétition, etc.), et au cœur de ces spectacles, la dimension du politique²⁷. Or, ce sont également ces éléments, combinés à ceux mentionnés précédemment, qui formèrent, pour l'essentiel, les assises sur lesquelles reposa le travail d'adaptation du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. Et s'ils

²⁴ Le spectacle *Wolfskers* a été écrit par Guy Cassiers, Erwin Jans et Jeroen Olyslaegers, à partir des scénarios de Yuri Arabov et d'Alexandre Sokourov des films *Moloch*, *Taurus* et *The Sun* de ce dernier. Cf. Erwin Jans, *Triptyque du pouvoir : perspectives et réflexions*, Anvers, Toneelhuis, p. 16-17.

²⁵ Plus précisément, des écrits et paroles provenant de « discours, interviews, émissions radio, témoignages des rescapés et des bourreaux, chansons, lettres, etc. » (Delcuvellerie, 2000, p. 50)

²⁶ Peu importe si la forme s'apparente au monologue comme pour *Holocauste : fragments*.

²⁷ Si *Triptyque du pouvoir* et *Holocauste* tentent de se dérober aux pièges du moralisme, de l'engagement politique et de la dramatisation des conflits, il semble moins évident que ce fut le cas pour *Rwanda 94*. D'un côté, affirme Delcuvellerie, il y avait la volonté « [d']exposer les faits et [de] nourrir l'attention du spectateur en exposant principalement les buts, les formes, les conséquences de cette intervention européenne [au Rwanda] depuis un siècle » (Delcuvellerie, 2000, p. 50); de l'autre, la préoccupation de créer une dramaturgie qui soit « libre de s'inventer personnages populaires et situations imaginaires » (Delcuvellerie, 2000, p. 50), donc de ne pas être historique ou documentaire stricto sensu.

furent utilisés, c'est qu'ils permirent de faire coïncider deux axes : les bandes vidéo fragmentées et le moi composite du personnage principal de l'essai, Max Auesberger.

D'emblée, le choix d'utiliser la projection vidéo détermina une forme d'écriture qui s'apparente au style du « théâtre vidéographique » – où sont explorés et exploités les relations entre les codes de la vidéo et ceux du théâtre. En cela, notre essai a suivi la part belle accordée à la vidéo par Guy Cassiers dans les spectacles du *Mefisto for ever* et *Wolfskers*, ainsi que dans les quatre pièces qui forment son cycle proustien (*Proust I, II, III et IV*)²⁸. En effet, ces spectacles de Cassiers font appel à des procédés de la vidéo d'art telles la démultiplication technique des acteurs sur des écrans, la fragmentation et la surdimension d'images, la déconstruction du rythme des séquences, des interactions entre acteurs et images, ou encore le tournage à vue sur le plateau; tous ces procédés sont utilisés afin de mettre en évidence la multitude d'états mentaux des personnages, les variations du contexte dramatique ou encore, plus finement, un point de vue autre sur ce qui se passe sur scène. À titre d'exemple, *Wolfskers* offre aux spectateurs un enchevêtrement de regards alors que l'acteur jouant le rôle de l'empereur Hirohito regarde dans un microscope et que, sur l'écran derrière lui, se trouve directement retransmise son image surdimensionnée. Tandis que la vidéo dans *Rwanda 94* a pour fonction principale la projection d'acteurs représentant les victimes du génocide, qu'elle est donc réduite à sa dimension représentationnelle, Guy Cassiers l'utilise plutôt en tant qu'elle constitue avant tout un discours autonome par rapport au texte – bien qu'elle puisse parfois être subordonnée au texte dès lors que sont mises en avant les pratiques de la retransmission en direct et de l'interaction entre acteurs sur scène et images. La vidéo

²⁸ L'utilisation de la vidéo dans les créations de Guy Cassiers ne se limite pas à ces sept spectacles. Outre ces derniers, la très grande partie du corpus du metteur en scène depuis les années 2000 comprend de la vidéo. Parmi ses spectacles, mentionnons *La Grande Suite* (2001), *The Woman Who Walked into Doors* (2001), *Lava Lounge* (2002), *Mijn avonturen door v. Swchworm* [Mes aventures à S. Swchworm] (2004), *Bezonken Rood* [Rouge Décanté] (2004), *Hersenschimmen* (2006) et *Onigen* [Eugène Onéguine] (2006).

se présente dans les créations de Guy Cassiers comme possédant ses propres paramètres, caractéristiques, pièges, fractures et limites. Par conséquent, les auteurs Tom Lanoye (*Mefisto for ever* et *Atropa*), Erwin Jans et Jeroen Olyslaegers (*Wolfskers*) avec lesquels Guy Cassiers a collaboré, ont créé une combinaison faite du texte linguistique et du « texte vidéographique », afin que « l'oeil sollicité seul rende l'oreille impatiente » et que « l'oreille sollicitée seule rende l'œil impatient » (Bresson, 1975, p. 63).

1.6 Le solipsisme

C'est en 1998, dans la petite salle du Théâtre national de la Colline à Paris, que Régy a présenté *Holocauste : fragments*²⁹. Le texte de ce spectacle a été créé à partir du poème *Holocaust* de Charles Reznikoff³⁰ qui, à l'origine, est fait de douze « chants ». Toutefois, Régy ne conserva que cinq des douze chants, sans rien y ajouter. Le poème de Reznikoff est une construction rythmée, montée et détaillée des minutes des célèbres procès de Nuremberg et d'Eichmann à Jérusalem. Derrière les révélations des témoins et survivants des crimes nazis, le poète et les figures de rhétorique qu'il emploie s'effacent pour laisser toute la place à une suite d'instantanés que révèle un réel composé des témoignages entendus. En fin de compte, les douze chants rendent compte de « l'horreur sans autres références qu'à ses propres manifestations – sans accompagner ce constat d'une prise de position » (Reznikoff, p. 9), laissant ainsi la liberté au lecteur d'imaginer et de ressentir l'horreur et le désespoir.

²⁹ De Charles Reznikoff (création en France); texte français de Jean-Paul Auxeméry; Théâtre national de la Colline, Petit Théâtre (15 janvier – 1 mars 1998); scénographie de Daniel Janneteau; costume d'Ann Williams; lumières de Maryse Gautier. Avec Yann Boudaud.

³⁰ Membre du groupe des « objectivistes » qui comprenait George Oppen, Carl Rakosi, Louis Zukofsky; il appartient à Zukofsky d'avoir désigné comme poètes *objectivistes* les membres de ce groupe, car le trait fondamental de leur poésie est l'objectivation du réel.

Lorsque Régy a décidé de présenter cinq des douze chants du poème de Reznikoff, son objectif était avant tout de les faire entendre « sans procéder à proprement parler à leur représentation » (Mervant-Roux, p. 104). Tout comme *Gust* de Herbert Achternbusch, créé en 1984 au TEP en langue française, *Holocauste : fragments* de Régy s'apparente à une « solitude monologuée » (Lehmann, p. 208) où les rythmes, les inflexions et la musicalité de la voix du seul acteur en scène (Yann Boudaud) agissent comme des révélateurs d'un réel effroyable. Que ce réel effroyable ne résulte pas d'un agencement scénique d'artifices (décor, accessoires, costumes, images, etc.) renvoyant à l'imagerie de l'Allemagne nazie dans le cinéma commercial, mais qu'il tienne à la seule présence d'un acteur récitant un monologue, démontre en quelque sorte qu'une *image* mentale de la Shoah est possible. S'il en est ainsi, c'est qu'est renforcée l'attention des spectateurs sur la parole de l'acteur et non sur ce qui se passe sur scène : « c'est une parole qui libère de l'exigence optique et fait "voir" et entendre ce qui n'est pas visible, ce qui n'est pas imitable » (Butel, 2008, p. 314).

Toutefois, *Holocauste : fragments* se fonde d'abord et avant tout sur l'anonymat de l'unique locuteur en scène. Claude Régy s'est assuré que son acteur Yann Boudaud devienne seulement une voix qui énonce, mais une voix vide de toute subjectivité, de toute expression émotionnelle personnelle, de tout jugement. Cette « stratégie d'effacement » de la part de Régy (Quiriconi, 2008, p. 150) fait donc écho à l'écriture de Reznikoff qui, affirme le metteur en scène, « dit, condense, accumule des faits bruts. Pas de pathos, pas de jugement. Il rase au plus près tout sentimentalisme et tout effet littéraire » (Régy, 1999, p. 103-104). Ainsi, la parole du récitant en vient à se confondre avec celles, multiples, imprécises, collectives, fragmentées, des témoins qui ont survécu aux camps, de manière à pouvoir les faire entendre – ces voix étant elles-mêmes le relais de toutes celles, éternellement silencieuses, qui n'ont pas survécu aux chambres à gaz, aux exécutions sommaires,

aux défoulements haineux³¹. C'est dire que le peu d'inflexion de la voix de Yann Boudaud, les silences, la vibration des mots, la « sur-articulation » (le détachement des syllabes), la voix blanche, le ton monocorde, les respirations, les récits fragmentés prononcés sans trace d'émotion, convient les spectateurs à « se faire » une image de la Shoah³² telle une construction architectonique sur le vide. Ainsi, écrit Sabine Quiriconi,

en se retirant, le passeur assurait une transmission : il révélait que nous savons tous quelque chose de l'impensable, que l'horreur fait partie de l'histoire commune, que nous pouvons en surprendre en nous l'écho; il sondait « l'endroit d'où peut naître le désir de génocide en chacun de nous ». (Quiriconi, 2008, p. 157)

Tout autrement devait s'articuler la solitude monologuée de Max Aue dans *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, puisqu'il s'agissait cette fois de faire entendre la parole d'un officier nazi. La « stratégie d'effacement » empruntée par Claude Régy n'était donc plus de mise. En lieu et place, une logorrhée et une prolifération d'images servant d'incessantes justifications au personnage de Max Aue pour dire sa participation à l'extermination systématique de groupes d'individus. À l'architectonique du vide que crée le narrateur anonyme dans le spectacle de Claude Régy, répond la parole démesurée et chaotique de l'ancien officier nazi Max Aue. Si la désintégration de son moi, résultat de conflits psychologiques insurmontables³³,

³¹ Cette logique de l'effacement se présentait également comme une marque de respect envers ceux, de moins en moins nombreux au fil des années, qui ont connu l'expérience des camps. Cf. Claude Régy, *L'ordre des morts*, p. 103.

³² Cette image de la Shoah n'est pas de celles qui représentent ce qui a été comme le fait un document d'archive photographique ou cinématographique, mais plutôt celle, multiple et morcelée, qui surgit de l'imagination de chacun des spectateurs à l'écoute de la voix de Yann Boudaud.

³³ Ces conflits sont eux aussi le résultat de situations démesurées et chaotiques : carnages, disgrâce symbolique de la société civile, apparence résiduelle d'humanité parmi ses collègues de travail, impossibilité d'entrer en contact émotionnel avec les victimes, etc.

fait en sorte qu'il tente constamment de se cramponner à ce qu'il considère comme des principes transcendants de l'idéologie nazie (quand bien même la réalité n'aurait de cesse de les dévoiler comme une succession infinie de masques du mal), ses tentatives ne peuvent qu'achopper puisque l'idéologie nazie s'apparente à un artifice démoniaque – par sa prétention à être la finalité de l'histoire humaine et à se situer par-delà le bien et le mal. Sa parole devient ainsi un flux narratif ininterrompu parsemé de détails des scènes d'horreur dont il a été tantôt le témoin, tantôt l'exécutant. De plus, elle offre au lecteur une description touffue et libre de toute censure de ses troubles psychiques, de ses multiples rencontres interpersonnelles, des drames familiaux de son enfance et de sa vie adulte, de sa sexualité trouble et de ses épisodes scatologiques :

Je commettais toutes sortes d'obscénités infantiles : dans une chambre de bonne, je me mettais à genoux sur le lit étroit et me fichais une bougie dans l'anus, je l'allumais tant bien que mal et la manœuvrais (...); après, je chiais accroupi sur les toilettes turques dans l'obscur réduit des domestiques; je ne m'essuyais pas, mais me branlais debout dans l'escalier de service, frottant contre la rambarde mes fesses merdeuses dont l'odeur m'assaillait le nez et me démontait la tête. (Littell, 2006, p. 834)

Enfin, sa parole s'exprime aussi par le biais de l'argumentation philosophique pour expliquer le choix qu'il a fait de ne pas reculer devant l'horreur, mais d'avoir laissé cette dernière l'envelopper entièrement :

La cour centrale regorgeait de cadavres (...). Une puanteur abominable me saisit le visage dès la porte franchie. Je n'avais pas de mouchoir et appuyai un de mes gants sur mon nez pour tenter de respirer. (...) J'avais beau respirer entre les lèvres, l'odeur m'emplissait les narines, douce, lourde, écœurante. Je déglutis convulsivement pour me retenir de vomir. (...) L'odeur était immonde; et cette odeur, je le savais, c'était le début et la fin de tout, la signification même de notre existence. (...) Je voulais fermer les yeux, ou mettre la main sur les yeux, et en même temps je voulais regarder, regarder tout mon saoul et essayer de comprendre par le regard cette chose

incompréhensible, là, devant moi, ce vide de la pensée humaine. Même les boucheries démentielles de la Grande Guerre, qu'avaient vécues nos pères ou certains de nos officiers plus âgés, paraissaient presque propres et justes à côté de ce que nous avons amené au monde. Je trouvais cela extraordinaire. Il me semblait qu'il y avait là quelque chose de crucial, et que si je pouvais le comprendre alors je comprendrais tout et pourrais enfin me reposer. (...) Moi aussi, j'aurais pu demander à partir, j'aurais sans doute même reçu une recommandation positive de Blobel ou du Dr. Rasch. Pourquoi donc ne le faisais-je pas? Sans doute n'avais-je pas encore compris ce que je voulais comprendre. Le comprendrais-je jamais? (Littell, 2006, p. 38-39 et 127)³⁴

Il s'ensuit qu'il s'agit là de trois strates foisonnantes d'une parole qui se présente comme l'image d'une conscience normale, mais qui est en réalité l'apparence labile d'un moi désintégré. C'est donc sur ces trois strates que repose la parole monologuée de la création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* : l'argumentation philosophique, le dévoilement d'une subjectivité et le compte rendu des horreurs.

Quant à la partie du texte consacrée à la vidéo, elle a été intégrée en tant que composante parfois distincte du récit de Max Aue, et ce, même si elle est liée chronologiquement au récit. C'est que la vidéo avait pour première fonction de reproduire des expériences individualisées, soit celles que vécurent d'autres personnages lorsqu'ils rencontrèrent Max Aue au cours de la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, ces expériences ont participé au sentiment de solipsisme ressenti par Max Aue car elles se sont présentées sous la forme d'un dialogue, et ce, bien qu'elles aient en réalité constitué un monologue doublé – celui de Max Aue et celui d'un autre personnage à l'écran. S'il en était ainsi, c'est que ces dialogues ne

³⁴ Ce passage n'est pas sans rappeler l'attitude de Eichmann lors de son procès : « cette heure du choix, pour Eichmann, s'est présentée la première fois qu'il a visité les camps d'extermination et qu'il a été témoin direct du sort réservé aux Juifs. Il a failli s'évanouir. Mais au lieu de tenir compte de sa réaction émotionnelle, il se contraignit à aller jusqu'au bout de la tâche qui lui avait été confiée et qu'il considérait comme une obligation personnelle. Ce fut pour lui le point de non-retour. C'est alors qu'il renonça à réagir comme un être humain et qu'il accepta de n'être qu'un outil dans les mains de ses maîtres nazis. » (Bettelheim, 1979, p. 324)

pouvaient avoir lieu que par et pour la conscience du seul personnage présent sur scène. Cela concourait donc à créer une incertitude quant à l'état psychologique du personnage principal et à la véracité de son expérience nazie. Autrement dit, il fallait donner la possibilité de douter de ce que Max Aue affirmait être et avoir vécu : se pouvait-il que tout cela ne soit que pure fantaisie³⁵?

³⁵ Si ce choix artistique a été envisagé, c'est tout d'abord parce qu'il s'agissait d'une adaptation d'une œuvre de fiction; ensuite, l'ensemble des *Fantaisies militaires de Max Auesberger* a été structuré en tableaux indépendants les uns des autres, comme autant de morceaux de temps, selon le modèle d'une re-collection fragmentée de souvenirs.

CHAPITRE II

LES SUPPORTS DE PROJECTION

Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité.

Sigmund Freud

2.1 Souvenirs-écrans et fantasmes inconscients

Le souvenir conscient d'une expérience traumatique implique fréquemment le rappel à la conscience d'images¹ de cette expérience. Même s'il n'est pas nécessaire que le souvenir soit entièrement d'ordre visuel – une émotion, une sensation ou encore des paroles peuvent également s'y greffer –, les images constituent un matériau de premier plan pour analyser rétrospectivement les causes d'un traumatisme. En fait, les images décrites offrent à l'analyste une entrée en matière privilégiée pour accéder à la vie inconsciente puisqu'elles forment un condensé des éléments les plus significatifs de l'énergie psychique. Il arrive toutefois qu'aucun souvenir conscient d'un événement traumatique ne puisse être rappelé par la parole ni par l'image. Lorsque c'est le cas, il y a tout lieu de croire que quelque chose en bloque l'accès à la conscience. Et aux dires des psychanalystes freudiens, ce type de

¹ Il convient de comprendre le mot « image » dans son acception la plus large, à savoir une impression visuelle statique (comme une peinture, une photographie, une hiéroglyphe, un rébus ou une énigme figurative, etc.) ou dynamique (comme une vidéo ou un film).

refoulement, dont les causes remonteraient à la petite enfance, se retrouverait chez la plupart des individus souffrant de névrose².

Tout autre est le cas des souvenirs fragmentés, c'est-à-dire de parcelles d'images reliées au souvenir. Comme la mémoire choisit parmi les impressions qui s'offrent à elle, ces bribes de souvenir, parfois sans contexte précis pour le moi, cacheraient l'angoisse reliée à l'événement vécu, et ce, soit par le biais d'un rappel à la conscience d'un objet aperçu ou d'une sensation vécue lors de l'événement, soit par l'image de quelque chose d'autre qui n'est pas directement liée à l'expérience vécue. Freud affirmait que ces types de souvenir « constituent la reproduction substitutive d'autres impressions réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance » (Freud, 2001, p. 57) et il les nommait des « souvenirs-écrans ». En fait, les souvenirs-écrans s'apparentent à des bizarreries de la mémoire, laquelle « reproduit non le souvenir exact, mais quelque chose qui le remplace » (Freud, 2001, p. 59), faisant ainsi obstacle à une source de déplaisir pour le moi.

Or, ces souvenirs-écrans ne sont ni plus ni moins que des symptômes d'un trouble profond, à savoir celui d'une perturbation entre l'importance psychique d'un événement et sa fixation par la mémoire. Les souvenirs-écrans ont précisément pour fonction de faire écran, c'est-à-dire d'opposer une résistance à ce qui pourrait être ressenti par la conscience comme une source trop importante d'excitation; ils agissent comme mécanisme de défense de la part de l'instance du moi, parce qu'une expérience vécue s'est révélée insoutenable pour ce dernier et qu'il s'oppose même à

² Cf. Bruno Bettelheim, « La schizophrénie en tant que réaction à des situations extrêmes », in *Survivre*; Sigmund Freud « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'inquiétante étrangeté*; Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », « Sur les types d'entrée dans la névrose » et « La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », in *Névrose, psychose et perversion*; Jean Laplanche, *Problématiques IV. L'inconscient et le ça*; Herman Nunberg, « L'inconscient dans la névrose », « Les processus de défense » et « Le processus de la maladie », in *Principes de psychanalyse*.

son rappel direct à la conscience, et qu'une autre partie du moi, constitué du surmoi, censure également l'accès de la conscience à des sources d'excitation excessives.

Peut-être faudrait-il affirmer, comme le psychanalyste Jean Laplanche, que les souvenirs-écrans forment une des modalités du fantasme et, surtout, que ce dernier est l'œuvre de l'imagination, c'est-à-dire sans une construction de l'esprit sans réalité effective³. En effet, tout comme le fantasme, les souvenirs-écrans sont des phénomènes psychiques de disjonction d'avec la réalité, qui permettent à un individu de se soustraire momentanément aux principes directeurs de la raison. Cependant, si les souvenirs-écrans ont pour rôle de lier indirectement une image, une sensation ou encore une émotion avec une expérience traumatique, le fantasme, quant à lui, n'est pas toujours édifié à partir d'une véritable expérience du passé. Bien qu'un individu puisse faire l'expérience d'un fantasme conscient, c'est-à-dire d'une fantaisie diurne, il sera plus souvent aux prises avec des fantasmes inconscients, c'est-à-dire sous l'emprise d'une réalité psychique se manifestant par le retour de l'objet refoulé. Le terme « fantasme » recoupe donc deux grandes catégories, soit celle des fantasmes conscients et celle des fantasmes inconscients. Alors que les rêves sont principalement des mises en scène de fantasmes inconscients, les rêveries éveillées sont le propre des fantasmes conscients.

Par ailleurs, les souvenirs-écrans s'apparentent aux fantasmes inconscients, puisqu'ils substituent une réalité tronquée ou fantasmée à l'événement traumatique. Certes, le fantasme conscient semble disposer le sujet à s'imaginer dans la situation

³ Le terme « fantasme » est entendu ici comme le monde imaginaire et ses contenus. Une précision s'impose. La théorie freudienne postulait une double source des fantasmes, issus de fantasmes originaires (*Urphantasien*) ou de fantasmes « secondaires », qu'ils soient inconscients (le refoulé) ou conscients (le rêve diurne). Depuis sa formulation, cette conception a été fortement contestée par l'anthropologie structuraliste de Claude Lévi-Strauss et la psychanalyse de Jacques Lacan. Si l'anthropologie et la psychanalyse reconnaissent l'existence des fantasmes « secondaires », elles substituent néanmoins la théorie de l'objet aux fantasmes originaires comme autre source de leur apparition.

désirée par lui seul. Toutefois, la place qu'occupe le sujet dans les deux types de fantasme est différente. Et c'est précisément sur cette différence que peut être établie l'identification du souvenir-écran et du fantasme inconscient. En effet, dans la rêverie diurne, la place du sujet demeure marquée et invariable puisqu'il est l'unique acteur vivant son fantasme. À l'inverse, le fantasme inconscient met en scène différents personnages parmi lesquels se trouve le sujet fantasmant; élément charnière du fantasme inconscient que celui de « [l'] absence de subjectivation allant de pair avec la présence du sujet *dans* la scène » (Laplanche et Pontalis, 1985, p. 81). De sorte que le sujet se trouve entièrement immergé dans une réalité substitutive qui le met en scène, c'est-à-dire qui le fait se mouvoir par des représentations symboliques de l'objet refoulé; de la même manière, le souvenir-écran établit une relation, bien qu'indirecte, entre un sujet et l'événement traumatique qu'il a vécu, et ce, par l'entremise d'une ou plusieurs représentations substitutives de l'événement en soi. Si le sujet parvient à rendre conscient ce qui est refoulé par le souvenir-écran, il est probable qu'il sera sous l'emprise d'une insupportable angoisse qu'il avait auparavant ressentie, puis refoulée, puisque cela aura pour effet de l'immerger à nouveau dans la scène refoulée. Par suite, fantasmes inconscients et souvenirs-écrans sont des reproductions substitutives, autrement dit des constructions factices de la psyché, des mises en scène développées au gré de l'imagination, des fantaisies créatrices du moi libéré des surcharges intolérables des expériences passées, c'est-à-dire d'événements douloureux refoulés et dont le rappel se heurte à une résistance du moi.

2.2 *Les Bienveillantes* : une suite de fantaisies

L'impressionnante et foisonnante quantité d'éléments factuels utilisés par Jonathan Littell dans son roman *Les Bienveillantes* et qui concerne la Seconde Guerre mondiale⁴, tend à faire croire au lecteur que l'ancien officier nazi fictif, Max Aue a

⁴ Entre autres, la structure et le fonctionnement administratifs du nazisme, les données historiques sur le déploiement des forces allemandes, les résultats des combats, la participation des entreprises

réellement existé, qu'il a véritablement commis les atrocités qu'il raconte et que le roman dans sa totalité n'est pas une fabrication *ex nihilo*. Il est vrai que le roman repose en partie sur des faits attestés et crédibles, mais surtout sur une description maniaque d'éléments occultés de cette période de l'histoire, ce qui ajoute au réalisme de l'histoire narrée. Ce ne serait donc pas une hypothèse invraisemblable que certains aient pu prendre le roman comme d'authentiques mémoires d'un ancien officier nazi et intégrer à leur propre vie psychique certaines expériences narrées par le personnage du roman. Mais alors, de quel ordre serait la réalité de Max Aue?

Elle relève principalement de l'artifice littéraire. Les états d'âme, la sexualité problématique, les troubles psychiques, les difficultés interpersonnelles et familiales, les visions de l'horreur nazie, les crimes commis, les traumatismes, etc., bref, tout ce qui concerne le personnage de Max Aue demeure pure création; sa réalité est le résultat d'un jeu, c'est-à-dire d'un monde de fantaisies agencées à la convenance de son auteur. Or, ce dernier a voulu donner à son monde de fantaisies une structure particulière, soit celle d'une suite de souvenirs fragmentés, ou, plus précisément, une architectonique de réalités dans lesquelles se retrouvent pêle-mêle souvenirs, rêveries, fantasmes, émotions, sensations, fixations obsessionnelles, tous rappelés à la conscience de Max Aue. En vertu des attributs essentiels du fantasme inconscient et de ceux du souvenir-écran, il n'apparaît pas sans fondement d'établir un parallèle entre la structure fragmentée des réalités du personnage romanesque Max Aue et les fantasmes inconscients et souvenirs-écrans du personnage théâtral Max Auesberger –

allemandes à l'effort de guerre, les données sur les *Lager* et les camps d'extermination, ainsi que la reproduction des discours tenus par des membres influents du parti nazi. Toutefois, il est à noter que ces données factuelles n'offraient qu'un intérêt secondaire, d'un point de vue artistique, pour la création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*. Néanmoins, l'une d'entre elles a été choisie et intégrée à la création en tant qu'arguments justificatifs, c'est-à-dire uniquement en tant que preuves que Max Aue vivait « sa » fantaisie militaire; cette donnée factuelle concerne le compte rendu détaillé du nombre total des morts civils et militaires durant les six ans qu'a durés le conflit (Littell, 2006, p 20 à 23).

lequel est un personnage fictif issu cette fois-ci de la fantaisie d'un lecteur du roman. L'hypothèse d'un principe d'équivalence (partielle), voire d'une « transsubstantiation » entre personnages, peut s'avérer intéressante puisqu'un élément commun, agissant comme fil conducteur, semble lier entre eux structure narrative fragmentée du roman, fantasmes inconscients et souvenirs-écrans de Max Auesberger, soit trois éléments qui présentent une réalité symbolique en deçà ou derrière laquelle se trouve ce qui a été refoulé⁵.

Que cette hypothèse puisse ne pas résister à l'examen, cela ne revêt, en définitive, aucune importance puisque la création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* relève avant tout d'un essai, lequel porte sur une des nombreuses formes de représentation du concept du mal. Nonobstant son contenu de vérité, cette hypothèse de création se révèle particulièrement utile afin d'éviter la contrainte d'une adaptation *stricto sensu* du roman. En revanche, une inspiration libre du roman permet de respecter un des objectifs de l'essai (le refus de toute monstration d'images et d'éléments symboliques ordinairement associés au mal), et ainsi de ne pas le cantonner au cadre historique descriptif et réaliste du roman. De plus, le personnage principal de la création théâtrale (Max Auesberger) étant lui-même une fantaisie issue du personnage romanesque (Max Aue), cette hypothèse autorise à penser l'espace scénique à partir de la question suivante : quelles peuvent être les formes matérielles sur scène des fantasmes inconscients et souvenirs-écrans de la réalité psychique de Max Auesberger?

⁵ Contrairement à l'essai « Le créateur littéraire et la fantaisie » de Sigmund Freud, il ne s'agit pas d'analyser certains éléments-clés du roman de Jonathan Littell et de mettre à jour ce qui s'apparente de l'ordre du refoulé de l'auteur du roman. Il est seulement ici question d'une hypothèse artistique, à savoir que le contenu conscient des expériences du personnage romanesque de Max Aue cache quelque chose d'inconscient – le fameux contenu refoulé du personnage. Autrement dit, seule importe l'hypothèse que quelque chose puisse avoir été refoulé par Max Aue, pas le contenu refoulé.

Avant que ne puisse être envisagée la résolution de la question se rapportant à l'espace scénique, il y avait une donnée importante à prendre en compte : ce n'était pas la réalité du personnage romanesque de Max Aue qui serait représentée dans l'espace scénique, mais plutôt celle de Max Auesberger. Or, le personnage de Max Auesberger a été pensé et créé comme un lecteur lambda souffrant d'une psychose de déplacement, c'est-à-dire d'un processus de défense apparenté à une transformation en fonction d'opposés : l'angoisse et le déplaisir ressentis à la lecture des confessions de Max Aue se seraient transformés en plaisir de le personnifier. C'est pourquoi Max Auesberger se livrerait à un retournement de sa vie instinctuelle, c'est-à-dire que le déplaisir qui surgirait de la lecture du roman deviendrait un plaisir d'identification totale avec l'objet même de son déplaisir : être cet officier nazi ayant exécuté hommes, femmes et enfants, et devoir se justifier de ses actions devant les témoins de l'histoire.

Cette fantaisie militaire a été avantageuse pour deux raisons : la soustraction de l'essai théâtral au cadre historique très réaliste du roman, puis la distribution, dans le rôle principal, d'un acteur qui ne cadrerait aucunement avec la description physique et psychologique de l'ancien officier nazi fictif Max Aue. Fantasmés, souvenirs-écrans et identification totale à l'objet devenaient donc les composantes à considérer dans la réalisation du décor.

Pour ce qui est de la représentation matérielle des fantaisies militaires de Max Auesberger, deux directions ont été choisies : la première, issue du théâtre avec la pièce *Proust 4 : De kant ver Marcel* de Guy Cassiers; la seconde, utilisée par Andreï Tarkovski dans son film *Stalker*.

2.3 Mémoire et passé décomposé. *Proust 4 : De kant ver Marcel* de Guy Cassiers

C'est surtout avec *Proust 4 : De kant ver Marcel* [La face cachée de Marcel] (2005), le quatrième volet du cycle proustien *Op zoek naar de verloren tijd* [À la recherche du temps perdu] (2003-2005), que Guy Cassiers tenta d'illustrer le fonctionnement de la mémoire par les interactions entre acteurs, musique, vidéo préenregistrée et en direct. Ce spectacle se voulait une démonstration des « possibilités offertes par la technologie numérique pour représenter les processus complexes et dynamiques actifs dans les différentes strates de la mémoire et du souvenir⁶ » (Balme, 2008, p. 86). L'espace scénique devenait donc un champ exploratoire, celui de la complexité du fonctionnement de la mémoire, c'est-à-dire des processus d'impression des événements, de leur rappel à la conscience et des troubles d'ordre chronologique que ce rappel peut occasionner⁷.

Pour ce faire, la scène était divisée en six zones visuelles autonomes rattachées à une imposante structure rectangulaire de bois arrondi. La zone la plus importante était un grand écran surélevé qui faisait face au public et sur lequel étaient projetées des bandes vidéo préenregistrées. Fait à noter, ce grand écran se subdivisait lui-même en une multitude de petites surfaces de projection. Tout en haut du grand écran étaient indiquées, dans l'ordre inverse de la chronologie, les années et événements importants de l'an 2005 jusqu'à la naissance de Marcel Proust en 1871 – par exemple, 1952 *Rock'n Roll*, 1945 *Hiroshima* ou encore 1927 *Proust "Le Temps Retrouvé"*. Dans un petit module du côté jardin, se trouvait la minuscule loge de la concierge de Marcel Proust, un personnage nommé Céleste Albaret, où elle demeurerait assise de profil et parlait à une caméra vidéo positionnée face à elle, mais cachée à

⁶ « This part demonstrates the possibilities that digital technology can offer as a means to represent the multi-layered dynamics of memory and remembering. » (Balme, 2008, p. 86)

⁷ Les souvenirs sont rappelés à la conscience, mais celle-ci peut les mélanger, les intervertir ou les substituer entre eux, suivant leur ordre d'apparition. C'est dire que l'ordre chronologique de leur apparition à la conscience importe plus que le véritable ordre chronologique des événements.

l'intérieur de la structure du décor. La retransmission en direct de l'image de la concierge se trouvait juste au-dessus de sa petite loge; fait intéressant, cette surface plane possédait les mêmes dimensions en largeur et en hauteur que la loge, et seule changeait l'échelle de représentation. Du côté cour se trouvait un fauteuil où était assis un Marcel Proust âgé, qui tantôt narrait ses souvenirs en s'adressant à une caméra placée en face de lui, tantôt venait retrouver une jeune Céleste Albaret sur l'aire de jeu située en avant-scène et recouverte d'un tapis rouge. Enfin, un grand écran occupait la majeure partie de la scène sur lequel étaient projetées des bandes vidéo d'images abstraites ou d'objets, mais surtout des bandes vidéo préenregistrées où un jeune Marcel Proust écrivain racontait ses souvenirs d'enfance à Combray.



[Figure 2.1 : *Proust 4 : De kant ver Marcel* [La face cachée de Marcel] de Guy Cassiers]

Trois temporalités se trouvaient enchevêtrées dans le déroulement du spectacle : un présent et deux aspects du passé. D'abord, le présent était assuré par la vieille

concierge Céleste Albaret racontant ses souvenirs de Marcel Proust et dont l'image était retransmise en direct sur le petit écran. Ensuite, il y avait le temps d'un passé antérieur à l'action présente où un vieux Proust en avant-scène relatait ses mémoires à une jeune Céleste avec lui sur scène. Enfin, il y avait le temps du passé accompli, celui d'un jeune Marcel Proust narrant sur le grand écran des souvenirs du temps de son enfance. Les deux écrans servaient donc de lieu de retransmission du passé (images préenregistrées) et du présent (la vidéo en direct), tandis que l'avant-scène donnait à voir un passé rappelé à la conscience. C'est dire que le spectacle présentait trois structures narratives, ou trois « voies parallèles », qui s'entremêlaient à tour de rôle.

Plus que pour créer un effet à la mode, une perception discontinue et fragmentée, les images vidéo projetées sur les écrans dans *Proust 4 : De kant ver Marcel* servaient d'abord et avant tout à rappeler que la mémoire ne fonctionne pas toujours selon le principe d'une classification rigoureusement cohérente, logique et chronologique. En outre, les deux écrans exploraient, selon deux modes temporels différents (présent et passé), une même forme de narrativité, soit celle du « retour en arrière » emprunté à la narrativité proustienne. En apparence, ces deux écrans donnaient l'impression, par leur mode temporel différent, de présenter deux narrations indépendantes. En effet, le grand écran projetait des images préenregistrées d'objets surdimensionnés, d'abstractions visuelles et du jeune écrivain Marcel Proust racontant des épisodes de son enfance, tandis que sur l'écran au-dessus de la chambre de Céleste Albaret était retransmise en direct et sans interruption l'image de l'actrice jouant Céleste Albaret. Mais en réalité, ces deux narrations vidéo dialoguaient ensemble, et ce, afin de reconstruire l'histoire personnelle de chaque personnage à partir de ses souvenirs. Qui plus est, ces deux histoires personnelles, réinterprétées à partir du souvenir d'événements passés, finissaient par se recouper dans le temps vécu ensemble – sur le mode d'un passé antérieur à l'action présente –, ce que montraient les deux acteurs à l'avant-scène (la jeune Céleste Albaret et le vieux

Marcel Proust). Ainsi, ces deux narrations dialoguaient entre elles puisque, d'une certaine manière, en prenant la parole l'une après l'autre, elles s'écoutaient et se répondaient, bien que sous une forme qui n'était pas dialogique. En ce sens, ces deux narrations étaient partenaires du dialogue, c'est-à-dire qu'elles demeuraient contemporaines de l'échange qui avait cours car elles se répliquaient l'une à l'autre, et ce malgré le fait que l'une présentait un temps passé et l'autre le temps présent.

Or, ces monologues conviaient les spectateurs eux-mêmes à reconstruire la temporalité et la structure narrative du spectacle puisque tout était jeu entre modes temporels différents et enchevêtrement de paroles. En fait, la vieille Céleste Albaret et le jeune Marcel Proust racontaient leurs souvenirs et les aléas de leur vie sous couvert de confiance, invitant ainsi le spectateur au rôle interprétatif et créateur d'un monteur de cinéma. De ce fait, la compréhension du spectacle reposait en grande partie sur l'au-delà et l'en deçà du dialogue, c'est-à-dire sur le démontage de l'acte de pensée lui-même; ce n'étaient pas les énoncés qui devenaient l'objet de compréhension pour les spectateurs, mais les actes d'énonciation en tant que manifestations des différentes fonctions de la mémoire⁸.

Outre la mémoire, le récit de souvenirs entrecroisés dans *Proust 4* relevait d'une volonté d'établir une relation entre une époque et une société disparues et une de ses figures de proue – en l'occurrence Marcel Proust. Par exemple, alors que le jeune

⁸ Sur les différentes fonctions de la mémoire, il convient de citer dans son intégralité un passage de l'article de Lisa Ouss-Ryngaert : « On distingue mémoire à court terme et mémoire à long terme. Dans cette dernière, on oppose mémoire *déclarative* (accessible à la conscience) – elle-même séparée entre mémoire *épisode* (informations liées à des effets de contexte, comme les souvenirs d'événements spécifiques de la vie de la personne) et mémoire *sémantique* (connaissance générale du monde, représentations généralisées formées à partir de l'ensemble des expériences) – et mémoire *procédurale* : impliquée dans les activités perceptivo-motrices ou cognitives, dont le contenu est difficilement accessible à la conscience. Il existe un autre couple d'opposition, entre mémoire *explicite*, qui implique des stratégies intentionnelles d'informations, et *implicite*, qui n'implique pas l'accès conscient à des informations. » (Ouss-Ryngaert, 2005, p. 155) Ce sont principalement la mémoire à long terme, la mémoire déclarative, épisodique et explicite dont relevaient les souvenirs du jeune Marcel Proust.

écrivain racontait sur le plus grand écran un épisode de son enfance à Combray, les spectateurs étaient en réalité conviés à comprendre que, par-delà le souvenir raconté et en deçà de l'information transmise par l'image vidéo, se trouvait en réalité un vide : ce rappel du temps passé à Combray devenait une plongée à l'intérieur de l'indicible espace contenu entre la mémoire, les souvenirs et la dissolution dans le temps des événements et des gens. Ainsi pouvait s'établir une étroite relation entre le souvenir et la mort, puisque la projection de l'image vidéo du jeune Proust qui énonçait, se confiait, invitait à l'écoute, faisait avant tout office d'« écran-souvenir » à un souvenir-écran. C'est pourquoi, en deçà de l'acte d'énonciation des souvenirs, des fonctions de la mémoire, par-delà les bandes vidéo préenregistrées et la vidéo en direct, se dévoilaient des disparitions : celle d'une époque, celle d'une société, celle d'un homme⁹.

Notre création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* s'inspire en partie de deux des principales fonctions des écrans du spectacle *Proust 4 : De kant ver Marcel* de Guy Cassiers : celle qui a trait aux différentes strates de la mémoire, lesquelles se présentent par l'entremise de fragments de souvenirs, et celle des rapports dialogiques entre écran et acteur sur scène. Toutefois, si ces fonctions se retrouvent également dans *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, ce n'est qu'en vertu d'une parenté de forme. Ainsi, Max Auesberger raconte ses souvenirs d'ancien officier nazi, c'est-à-dire ses réflexions sur les crimes qu'il a commis, sur la société allemande, sur ses rencontres, sur les événements dont il a été le témoin. Et il les raconte tantôt sous la forme d'une adresse aux spectateurs, tantôt sous celle d'un échange avec les bandes vidéo projetées sur les écrans. Toutefois, ses souvenirs sont morcelés, puisqu'ils sont créés à partir de ce que sa mémoire a retenu du roman *Les Bienveillantes* et des images de films qui l'ont marqué.

⁹ Le plus petit écran sur lequel les spectateurs pouvaient voir en tout temps et en direct la vieille Céleste Albaret avait également pour fonction d'évoquer, mais d'une autre façon, cette relation entre la mémoire, les souvenirs et la mort.

Par ailleurs, le fait que *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* s'articulent à partir d'un personnage imaginé et de ses fantaisies, et non pas à partir d'un homme ayant réellement vécu, engage à concevoir les écrans selon une optique différente de celle de Cassiers. Qui plus est, le contexte socio-historique auquel se réfère *Proust 4 : De kant ver Marcel* n'a rien en commun avec celui du roman *Les Bienveillantes*. C'est donc dire que la conception des écrans pour *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* devait tenir compte de deux impératifs : en premier lieu, qu'ils soient la représentation matérielle de l'espace mental d'un personnage fictif dont la vie psychique et les états mentaux étaient en partie inspirés de ceux d'un personnage littéraire, sans pour autant en être une copie fidèle; en second lieu, que le contexte socio-historique dans lequel se développerait le récit de Max Auesberger soit celui de l'après-traumatisme.

2.4 La « chambre » dans *Stalker* d'Andrei Tarkovski ou la révélation repoussée

Le film *Stalker* (1979) d'Andrei Tarkovski est le récit d'une quête, celle de trois hommes (l'Écrivain et le Savant guidés par le Stalker) qui tentent de se rendre au seuil d'une « chambre » mystérieuse située dans ce qu'il est convenu d'appeler la « Zone » – laquelle est un lieu interdit par les autorités militaires, plein de ruines, d'embûches et de périls pour quiconque voudrait faire fi des étranges règles qui y ont cours. Celui qui parviendrait au seuil de la chambre et y entrerait, verrait exaucé son vœu le plus intime, le plus secret, le plus inconscient. La « chambre », lieu en ruines, est située dans un espace hors du monde (la Zone). Particularité du film, jamais le spectateur ne voit la « chambre » dans son intégralité; tout ce que son regard peut en apercevoir, c'est le seuil : un cadre d'entrée au plâtre et à la peinture défraîchis, ainsi qu'un plancher carrelé entièrement recouvert d'une immense flaque d'eau. De ce fait, le spectateur observe la perspective de la chambre sur ceux qui n'ont pas voulu y

entrer. Parvenus jusqu'à la « chambre » des désirs malgré toutes sortes d'épreuves, aucun des trois hommes n'a la volonté d'entrer, la raison étant

qu'ils se sont alors rendus compte combien ils étaient imparfaits au niveau le plus tragique, le plus profond de leurs consciences. Et ils ne trouvent plus les forces nécessaires pour avoir confiance en eux-mêmes. Il ne leur reste que celles pour voir en eux-mêmes, et ils en sont horrifiés! (Tarkovski, 2004, p. 229).

Ils sont donc condamnés à ne jamais pouvoir franchir le seuil de la « chambre » des désirs. Hormis la réalisation des désirs inconscients, certains ont voulu voir dans cette « chambre » le lieu d'une théophanie¹⁰. Mais comprendre la Zone et la « chambre » comme des éléments visibles du divin, c'est faire fausse route puisque Tarkovski lui-même a écrit que « la Zone ne symbolise rien, pas plus d'ailleurs que quoi ce soit dans mes films. La Zone, c'est la Zone. La Zone, c'est la vie » (Tarkovski, 2004, p. 232). Il est donc erroné de croire que la Zone, à l'intérieure de laquelle se trouve la « chambre », symbolise quelque chose. Toutefois, si elle n'est pas un symbole, elle demeure malgré tout une parcelle de vie. Mais de quelle parcelle s'agit-il?

¹⁰ « Chambre des désirs, chambre de Dieu. Du monde qui encercle la Zone à celle-ci, ce sera le trajet de l'ici-bas à cet au-delà où Dieu se révèle. » (Governatori, 2002, p. 61); « Les "forêts de symboles" sont ici [dans le film *Stalker*] plantées de croix et couronnées d'épines. Heureux ceux qui s'accrochent à ces points fixes, ils trouveront leur chemin dans l'espace, celui qui doit les mener à la croyance (...) à la chambre des désirs. » (Baecque, 1989, p. 96)



[Figure 2.2 : *Stalker* d'Andrei Tarkovski]

La « chambre » est ce lieu où le vœu le plus secret d'un homme sera mystérieusement matérialisé¹¹ – c'est là sa modalité. Autre fait significatif, les forces qui assurent la matérialisation du vœu ne peuvent être observées et nul ne sait comment elles agissent véritablement. En fait, les seuls indices de la présence des forces agissantes à l'intérieur de la chambre demeurent l'histoire de Porc-Épic et des objets visibles : l'immense flaque d'eau, le plâtre et la peinture décatis, la variation des couleurs et celle de l'intensité lumineuse, etc. Or, la théorie psychanalytique postule l'impossibilité de l'observation directe de l'inconscient. En ce sens, tout comme la « chambre », la réalité de l'inconscient est déduite par l'observation de certains phénomènes « post-événementiels » (rêves, fantasmes, névroses, psychoses,

¹¹ « Alors que l'Écrivain et le Savant sont guidés par le Stalker, et qu'ils franchissent les espaces étranges de la Zone, celui-ci leur raconte à un moment donné l'histoire vraie ou légendaire d'un autre Stalker, surnommé Porc-Épic, qui s'était rendu dans ce lieu secret pour demander le retour à la vie de son frère, mort par sa faute. Mais de retour chez lui après avoir visité la chambre, Porc-Épic avait découvert qu'il était devenu fabuleusement riche. La Zone avait en fait réalisé son vœu le plus secret, et non pas celui dont il voulait ou essayait de s'inspirer. Et Porc-Épic était allé se pendre. » (Tarkovski, 2004, p. 229) Cette histoire de Porc-Épic sert d'avertissement aux personnages qui voudraient pénétrer dans la « chambre » : celui qui entre n'en ressort pas indemne, car ce qui s'y révèle n'est pas fonction d'un idéal du moi.

etc.). De plus, le contenu de l'inconscient (les pulsions de plaisir) se compose en partie « des représentations de choses ou d'objets » (Nunberg, 1957, p. 39), tandis que son mode d'action est l'élaboration du contenu manifeste du rêve – autrement dit, le déplacement des énergies psychiques et le principe de condensation. En somme, la « chambre » du film de Tarkovski semble être la représentation matérielle de l'espace psychique de l'inconscient; elle est le lieu fantasmé de la concrétion des pulsions du processus primaire lesquelles cherchent invariablement satisfaction¹². Ainsi posée la possibilité d'une concordance entre un espace matériel et celui de la vie psychique, il restait à déterminer quelle serait la représentation matérielle symbolique de Max Auesberger.

2.5 La représentation matérielle de la vie psychique de Max Auesberger



[Figure 2.3 : l'entrée de la flamme olympique aux Jeux Olympiques de Berlin de 1936]

¹² Comme l'indique l'histoire de Porc-Épic où ce n'est pas le vœu exprimé (formulé par le moi) ou souhaité (désigné par le surmoi) qui est exaucé, mais toujours celui qui est inavoué (créé par le ça).

Ce sont des photographies d'archives montrant de longues banderoles nazies accrochées sur la façade d'édifices gouvernementaux et de lieux publics qui se sont révélées le matériau de base. Sur ces immenses banderoles longitudinales figurait le symbole par excellence du nazisme, la croix gammée : symbole ostentatoire de triomphe à venir pour les uns, de catastrophes futures pour les autres. Mais au-delà, ou plutôt en deçà de cette référence aux événements futurs, la croix gammée nazie serait originellement un symbole sexuel, selon la célèbre étude de Wilhem Reich¹³. Le choix évident aurait été d'utiliser le symbole de la croix gammée comme élément scénographique, mais cela aurait constitué un choix artistique opposé à la démarche initiale de l'essai *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, à savoir qu'il est possible de représenter le mal sans recourir à des symboles, des images ou des signes directement associés aux archétypes du mal. Et comme la croix gammée nazie fait partie de cette classe d'éléments associés au mal, il fallait éviter toute référence directe à celle-ci – ce qui n'en empêchait pas une utilisation plus subtile.

En plus de faire fonction d'écran pour les projections vidéo, la douzaine de bandes verticales qui étaient disposées sur la scène représentaient l'imaginaire nazi dans lequel s'imaginait vivre Max Auesberger, et ce, à la fois parce qu'elles rappelaient les oriflammes accrochés sur les édifices gouvernementaux et parce qu'elles évoquaient la verticalité des rapports de pouvoir – au sommet desquels se trouvait le *Führer*. Mais plus encore que des référents au nazisme et à l'autoritarisme, soit au contexte socio-historique du roman de Littell, ces bannières évoquaient d'abord et avant tout les souvenirs-écrans derrière lesquels étaient tapies les pulsions inconscientes de Max Auesberger. Autrement dit, elles renvoyaient à sa réalité inconsciente, laquelle est constituée d'identifications projectives (les supports de projection) et introjectives (l'ensemble des bandes vidéo). Ces bannières formaient donc la scène qui traduisaient son théâtre intérieur où s'exprimaient, par alternance, la

¹³ Cf. Wilhelm Reich, 2001, chap. IV, pp. 155-161.

présence des images et leur absence. Or, sans la présence permanente de ces bannières évoquant la vie inconsciente de Max Auesberger, aucune image n'aurait pu apparaître et dévoiler aux spectateurs le contenu refoulé de sa réalité inconsciente. C'est pourquoi il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elles constituaient l'armature de sa réalité inconsciente, ou, si l'on préfère, l'appareil mental servant, comme l'écrit Freud dans son étude *Pour introduire le narcissisme* [1914], « à maîtriser les excitations qui autrement risqueraient de plonger le sujet dans un état de détresse ou de produire des effets psychiques pathogènes » (McDougall, 1982, p. 114-115).

Si elles étaient l'armature de la réalité inconsciente de Max Auesberger, elles n'en constituaient pas le contenu. En effet, tout comme les pulsions de l'inconscient ne peuvent pas être directement perçues par le moi, la présence imposante de cette douzaine de bandes verticales doublées, lesquelles étaient disposées principalement en avant-scène et en arrière-scène, cachait (visuellement) aux spectateurs à la fois des parties de l'espace de jeu et l'arrière-scène. À ces endroits précis où le regard du spectateur était gêné par la présence de ces bandes, correspondaient en fait trois zones de projection clairement identifiées : un groupe de quatre bandes verticales du côté cour, une seule bande du côté jardin et, enfin, trois bandes formant une demi-croix gammée en fond de scène. Chacun de ces petits ensembles de bandes coïncidait avec une zone de projection. Et à chacune de ces zones de projection étaient associés des procédés de montage vidéo, des actes de mémoire, des temporalités, des ambiances, des relations entre images vidéo et corps de l'acteur, donc les différentes réalités psychiques du personnage de Max Auesberger.

Tout d'abord, dans la zone en avant-scène du côté cour, étaient projetées des vidéos de deux des quatre personnages du spectacle (le chauffeur et Hélène), mais jamais d'images abstraites. Et comme c'était la partie de la scène où il y avait le plus de bandes verticales doublées, l'acteur pouvait aller derrière elles afin de s'y cacher. De plus, de toutes les bandes vidéo projetées, c'étaient celles-ci qui avaient bénéficié

du plus grand nombre de transformations en raison des procédés de montage : ralenti, accéléré, travail sur le rythme, couleur, fondus enchaînés, etc. Ensuite, toujours en avant-scène, mais cette fois du côté jardin, correspondait un emplacement essentiellement consacré à la projection de vidéo d'un seul personnage, soit l'officier. De même que pour celles du côté cour, les vidéos projetées dans cette surface ont été grandement modifiées par une série de procédés de montage. Qui plus est, les bandes sonores accompagnant les vidéos avaient également fait l'objet d'importantes modifications, parfois au point de devenir inaudibles. Enfin, au centre en arrière-scène, était située la troisième aire de projection correspondant cette fois essentiellement à des vidéos abstraites et à des séquences de films¹⁴.

Par ailleurs, à chacune des zones de projection se trouvaient associées des fonctions différentes : celle en arrière-scène équivalait aux différentes strates de la mémoire, c'est-à-dire à des fragments de souvenirs, tandis que celles en avant-scène proposaient des rapports dialogiques avec le personnage de Max Auesberger. De plus, il est à noter que ces projections établissaient un double rapport de dissimulation et de dévoilement de leur contenu, puisque les vidéos projetées se présentaient à la fois comme des souvenirs-écrans, des fantaisies et des fantasmes, c'est-à-dire des mises en images soit d'expériences rappelées à la mémoire soit de contenus refoulés. En conséquence, les surfaces de projection tentaient d'illustrer la dynamique complexe de la mémoire et du souvenir, mais aussi de l'occultation et de l'opacité des contenus refoulés.

¹⁴ Soit les films utilisés lors du spectacle : *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895); *The Third Man* de Carol Reed (1949) et *Le goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami (1997).

CHAPITRE III

LA VIDÉO

L'image est quelque chose d'indivisible et d'insaisissable, qui dépend autant de notre conscience que du monde réel qu'elle tend à incarner.

Andrei Tarkovski

Ce que nous contemplons, nous le sommes; ce que nous sommes, nous le contemplons.

Jean de Ruysbroek

3.1 Les mouvements mystiques et l'art pictural au début de la Renaissance

Pour qui tente de présenter en images les horreurs commises par les membres des *Einsatzkommandos*¹ et celles des camps d'extermination, la solution la plus évidente est de faire appel aux images d'archives sur lesquelles on peut constater la monstruosité de la violence nazie. Toutefois, ces images ne montrent toujours que ce qui advient des victimes après que le mal nazi s'est produit; elles ne montrent aussi que des lieux et bâtiments déserts où furent perpétrées ces horreurs, des emplacements vides de toute présence du mal, c'est-à-dire sans aucun de ces bourreaux ordinaires qui ont rendu possibles les meurtres de masse. Ces images ne sont que des témoignages visuels du passage du mal nazi, pas du moment de sa présence ni de celui où il s'apprêtait à se manifester. C'est dire que pour présenter en images le mal nazi, ces images ne sont après tout guère utiles puisqu'elles ne font que

¹ Déployés dès 1938 lors de l'Anschluss et de l'occupation de la Tchécoslovaquie, ces unités SS étaient chargées de résoudre les tâches de sécurité les plus urgentes en territoires nouvellement conquis, c'est-à-dire de l'exécution de civils considérés comme « indésirables » selon les ordres de Himmler et du HSSPF (*Höhere SS und Polizeiführer*, « chef suprême de la SS et de la police ») : Juifs, communistes, opposants politiques, Tsiganes, homosexuels, déficients intellectuels, criminels de droit commun, etc.

montrer les résultats de ce mal, et non le moment de son déploiement. C'est pourquoi, la présentation en images du mal nazi ne semble pas passer par des documents visuels d'archive, encore moins dans la reproduction réaliste de l'imagerie populaire des camps d'extermination – ce serait là un faux-semblant –, mais par des images coïncidant, autant que possible, avec des caractéristiques de ce qu'on définit comme le mal radical. Et c'est précisément dans cette optique que quelques-uns des peintres et graveurs allemands et flamands des XV^e et XVI^e siècles² tentèrent d'illustrer ce qui, à l'époque, correspondait au mal absolu : le démoniaque.

Influencés par la théologie mystique qui tentait de répondre aux problèmes du salut individuel et du Mal dans l'Histoire, et s'opposant à la fièvre messianique ainsi qu'aux violentes convulsions collectives engendrées par les délires fanatiques, ces peintres et graveurs doivent aux écrits des théologiens et mystiques Jean de Ruysbroeck (1293-1381), Henri Suse (1295-1366) et Johann Tauler (1300-1361) une conception théologique plus radicale du démoniaque, dont ils pouvaient s'inspirer pour représenter son influence sur les âmes. En raison de la persistance des tentations infernales et de la damnation du monde, le salut résidait désormais dans la rédemption individuelle et non plus dans la création de la cité de Dieu sur Terre, comme le prêchaient les Souverains Pontifes depuis Saint-Augustin. Aussi, seule la participation au divin (la *communion* avec le Christ) pouvait garantir la paix de l'âme, puisque le démoniaque était un tourment incessant et inévitable pour celui qui se détournait de la Grâce. Le Mal provenait donc du péché originel, comme l'enseignait l'Ancien Testament, et il était inextricablement lié à l'Histoire.

² Jérôme Bosch (1450-1516), Pieter Bruegel l'Ancien (1525 ou 1530-1569), Lucas Cranach (1472-1553), Albrecht Dürer (1471-1528), Nikolaus Manuel Deutsch (1484-1530), Matthias Grünewald (1460 ou 1475-1528), Pieter Huys (1519-1581), Lucas van Leyden (1494-1533), Michael Pacher (1435-1498) et Martin Schöngauer (1445-1491).

Or, si ces prédications et écrits³ exercèrent un véritable attrait auprès de ceux qui, amers et dégoûtés, jugeaient les compromissions de l'Église avec le pouvoir séculaire comme des égarements inacceptables⁴, il faut toutefois envisager leurs enseignements et leurs prêches comme des réponses au besoin de régénération religieuse qui anima l'époque. Ils furent ainsi acceptés tels des contrepoints modérés aux sanglantes folies millénaristes, lesquelles furent immédiatement condamnées comme de dangereuses hérésies. Dès lors, il n'est guère surprenant que certains peintres trouvèrent inspiration et substance auprès de confréries fondées d'après les écrits et prédications de Jean de Ruysbroeck, Henri Suse ou Johann Tauler.

3.1.1 Jérôme Bosch : un détail des *Tentations de Saint-Antoine*

Parmi tous ces peintres et graveurs qui cherchèrent réponse auprès de la théologie mystique, la peinture de Jérôme Bosch – qui fut membre de la Confrérie des Frères de la Vie commune fondée par Gerhardt Groote, disciple de Jean de Ruysbroeck – apparaît la plus empreinte du symbolisme religieux que décrit de Ruysbroeck dans ses écrits⁵. Les multiples symboles qui composent les toiles de Bosch (les poissons volants, les fleurs étranges, les oiseaux au corps et bec difformes, etc.) sont inspirés tantôt par *Le royaume des amants de Dieu*, tantôt par *Le tabernacle spirituel*. À titre d'exemple, un détail du triptyque des *Tentations de Saint-Antoine*⁶ montre un enfant enlacé par les branches articulées d'une femme-arbre assise sur un rat énorme – le rat étant le symbole de la fausseté selon Ruysbroeck.

³ Jean de Ruysbroeck : *Le joyau des noces spirituelles; Le royaume des amants de Dieu; Les quatre tentations; Le tabernacle spirituel; Les sept degrés de l'échelle de l'amour spirituelle*. Henri Suse : *Livre de la sagesse éternelle et le Livre de la vérité*. Johann Tauler : *Institutiones divinæ et De præcipuis virtutibus*.

⁴ Ces compromissions dénoncées furent principalement l'emprise de la papauté, de son administration, de sa fiscalité et les exemples de son immoralité.

⁵ Voir *supra*, note 3.

⁶ Exposé au Musée national de Lisbonne.

Vraisemblablement, il s'agit là d'une représentation de l'« enfant alchimique », c'est-à-dire d'une créature double, paradoxale, monstrueuse, résultat de l'union d'éléments contraires.

L'enfant alchimique est donc le fruit horrible de l'"appétit pervers" offert par la femme-arbre. L'arbre du sensible est toujours, pour Ruysbroeck, celui de la science trompeuse qui présente comme appétissants les fruits mortels d'un savoir vain (démoniaque). (Castelli, 1958, p. 60)⁷



[Figure 3.1 : Jérôme Bosch, *Tentations de St-Antoine*, détail du panneau central du triptyque]

⁷ « "L'arbre est l'appétit naturel; il montre les fruits variés qu'il produit, beaux, suaves et délectables par nature, que l'ennemi et le monde présentent et offrent aux sens, c'est-à-dire à la femme. Et la femme, c'est-à-dire les sens, les offre à l'homme, la raison supérieure qui a reçu de Dieu le commandement de garder le Paradis. Il peut manger tous les fruits des vertus pour sa joie et grandir dans la Grâce, mais le fruit de l'appétit pervers lui est interdit " (Ruysbroeck, *Le Royaume des amants de Dieu*, chapitre : *De la crainte de Dieu*. » (Enrico Castelli, 1958, p. 60)

Ce détail d'une des variations peintes par Bosch sur le thème des *Tentations de Saint-Antoine* montre bien que le peintre avait pleinement conscience que la puissance d'envoûtement du démoniaque est incessante et tortueuse. Dans le cas de l'enfant alchimique, de cet enfant artificiel créé à partir d'une union d'éléments contraires par la science démoniaque, il s'agirait d'une suffisance insufflée par le démoniaque aux hommes afin de pouvoir « atteindre autrui et de construire [son] monde » (Castelli, 1958, p. 12) sans en appeler aux Tables de la Loi; autrement dit, Bosch peint la femme-arbre et son enfant alchimique comme si cela étant une répétition de la tentation originelle, de l'artifice premier⁸ offert par le diable et qui ouvrirait sur une séparation infinie⁹. Dans ses trois variations des *Tentations de Saint-Antoine* de même que dans sa composition *Le jardin des délices*, Bosch engageait les hommes « à choisir entre le ciel de l'artifice démoniaque et le ciel que le sacrifice du Rédempteur a ouvert aux hommes de bonne volonté » (Castelli, 1958, p. 68-69) et à comprendre que le prix de la rédemption intérieure était le renoncement à l'artifice démoniaque. Ainsi les compositions picturales de Bosch peuvent-elles être déchiffrées comme des manifestations visibles des limites onto-théologiques que les hommes ne doivent pas franchir, sacrifice exigé pour le salut de leur âme. Les hommes assis sur des poissons volants, les diabolins à têtes d'animaux, les créatures mi-hommes mi-bêtes, les âmes torturées de l'Enfer, l'immense charrette de foin que tente de pousser un cortège d'hommes, de femmes et d'étranges créatures, voilà autant de promesses trompeuses faites aux hommes par le diable afin qu'ils en viennent à croire qu'ils possèdent des artifices, une technique, un système qui seraient

⁸ Le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal.

⁹ La séduction première est une séparation infinie car nul ne peut retrouver le temps de l'avant (l'Éden) pas plus que connaître le temps de la fin (l'Apocalypse). Les hommes sont donc pris dans une lutte sans fin entre la ruine satanique (la tentation du démoniaque) et la ruine angélique (la participation au divin).

la véritable science du bien et du mal, c'est-à-dire de déterminer quand et qui doit vivre ou mourir.

3.2 L'apparence labile du Démon

La diversité des représentations du démon dans les tableaux et gravures étudiés¹⁰ est une particularité porteuse de sens. Face aux représentations similaires du Christ¹¹ (le Bien), celles de Satan (le Mal) diffèrent puissamment d'un artiste (et d'une œuvre) à l'autre et parfois chez un même artiste. Il n'est pas invraisemblable d'y voir le résultat sensible de la différence entre le statut ontologique du bien et du mal dans la théologie chrétienne de l'époque. En effet, si d'aucuns s'accordaient lors des XIV^e et XV^e siècles à établir des caractéristiques représentationnelles communes au corps du Christ, c'est avant tout en vertu des principes néo-platoniciens établissant que le Bien est immuable, égal à lui-même, rebelle à toute transformation. À l'immuabilité des caractéristiques du Bien équivalait dès lors une certaine uniformité dans la représentation visuelle du Christ. Or, tout autre était le statut ontologique du mal pour les théologiens : Satan était perçu comme le « définitif inconsistent », c'est-à-dire une manifestation sensible qui surgissait comme pure agression, dont personne ne pouvait apercevoir l'origine de l'apparition qui, paradoxalement, marquait en même temps la fin de son apparence. C'est pourquoi ses représentations étaient en perpétuelle transformation – tantôt sous l'apparence d'un assemblage de parties corporelles animales, tantôt sous celle d'un être humain, ou encore sous une forme mi-animale mi-humaine – puisqu'il était caractérisé comme le pur dénaturé, c'est-à-dire comme

¹⁰ Pour la liste détaillée des planches étudiées, voir l'appendice II du présent mémoire.

¹¹ Par exemple : *La crucifixion* (1379) d'Altichiero; *Mise en croix* (vers 1480-1485) de Gérard David; *Polyptyque Stefaneschi* (vers 1300) de Giotto; *Trinité* (1425-1428) de Masaccio; *Le Christ remettant les clefs de l'Église à Saint-Pierre* (1515-1516) de Raphaël; *Montée au Calvaire* (vers 1480) de Martin Schöngauer; *Piéta* (1576) du Titien; *Les noces de Cana* (1562-1563) de Véronèse; *Jugement dernier* (1444-1448) de Rogier van der Weyden.

une chose qui n'a pas de nature, puisqu'au moment où l'on s'efforce de la saisir, sa nature se transforme en une autre et puis en une autre encore, et ainsi de suite, à l'infini; une chose qu'on ne peut pas poser, qui ne peut pas *se poser*, et encore moins se reposer par conséquent. (Castelli, 1958, p. 12)

Il n'est guère étonnant, dès lors, que l'imagerie du démoniaque soit elle-même un définitif inconsistant; si l'essence de la peinture et de la gravure à cette époque de la Renaissance imposait à l'artiste de concevoir et de fixer sur une surface une image de cette chose dont la caractéristique première était d'être dénaturée, c'est-à-dire d'une chose qui « se transforme [constamment] en une autre » et qui « ne peut pas se poser ». Par suite, les représentations du démoniaque elles-mêmes ne pouvaient qu'être en perpétuelle transformation. Alors que la nature ontologique clairement établie du Bien imposait une uniformisation de ses représentations visuelles, celle du Mal, à savoir ne pas avoir de nature, permettait la multiplicité et la diversité des images, car ce qui se présentait comme le masque d'un masque d'un autre masque et ce à l'infini, n'avait aucune nature ni stabilité. C'est pourquoi il n'est pas faux d'affirmer que l'envoûtement que le démoniaque provoque tient à l'infinité de ses apparences labiles, à cette voix s'échappant d'une infinité de masques qui provoque un sentiment d'« inquiétante étrangeté¹² » et dont les paroles sont toujours de fortes invitations au débordement, à la démesure, à l'excès.

3.3 De l'image au théâtre

Le risque le plus fréquent de la projection d'images vidéo sur la scène demeure encore celui d'augmenter la propension à tout centrer sur celles-ci et de réduire à un simple rôle d'adjuvants les éléments constitutifs du théâtre traditionnel (acteur,

¹² Dans la mesure où cette voix fait ressurgir à la conscience les restes d'une activité psychique animiste refoulés et par laquelle la réalité psychique prend la place de la réalité matérielle.

costume, décor, éclairage, etc.). Et pourtant, de plus en plus de metteurs en scène les utilisent et, par le fait même, le spectateur se retrouve plus souvent qu'avant confronté à des images vidéo. Toutefois, l'utilisation de la projection vidéo conduit souvent le spectateur à délaissier l'action qui se déroule sur scène au profit de l'image projetée, faisant ainsi en sorte que ce qui s'y passe devienne secondaire par rapport à la vidéo, voire même inutile.

Bien sûr, avec l'emploi accru d'images vidéo dans des spectacles, l'ancienne opposition entre la vidéo et le théâtre ne semble plus vraiment tenir. Certes, le cinéma et les autres modes d'expression artistique qui en sont issus (la vidéo, la composition numérique, etc.) sont des formes dotées d'une singulière efficacité dans le réalisme historique. Le théâtre ne peut de toute évidence pas rivaliser avec la puissance de monstration des images cinématographiques. Toutefois, ce serait faire preuve de peu de vue que de passer sous silence la capacité du théâtre à intégrer les techniques de rupture temporelle permises par le montage assisté par ordinateur, offrant ainsi des images originales d'une réalité vécue ou imaginaire. Et à l'instar du cinéma, le théâtre peut donner à voir des images fantasmatiques¹³ qui tendent à faire du spectacle « une dimension imaginaire unique, sans frontières, dans laquelle le monde et le moi sont une seule et même chose faite d'images » (Nasio, 2001, p. 193).

Cette possibilité qu'a le théâtre de jeter une série de ponts entre le moi et le monde extérieur, à devenir une « dimension imaginaire unique » permettant une adéquation du moi avec le monde extérieur, repose en partie sur sa capacité à développer, à articuler et présenter une succession inédites d'actions, de gestes, de paroles, de silences, d'images, d'agencements de matériaux, etc., qui tentent d'illustrer une ou des relations vécues entre des individualités et le monde extérieur.

¹³ Il faut entendre l'image fantasmatique comme une défiguration du réel, de ce qui est existant. Autrement dit, l'image fantasmatique imprime le réel d'un masque qui à la fois le tronque et le cache.

Parfois, ces éléments peuvent être mis à contribution afin d'exposer, au regard du spectateur, quelque fantaisies, voire quelque fantasmes d'un personnage¹⁴. En ce sens, l'emploi de la projection vidéo peut s'avérer un choix judicieux, car elle permet de rendre compte visuellement à la fois de la complexité des rapports cognitifs et psychologiques entre le moi et ce qu'il perçoit du monde extérieur, et de la dynamique feuilletée de ce même moi. C'est pourquoi, pour notre création *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, la projection vidéo plus que tout autre élément du théâtre permet de présenter le moi composite du personnage central, ainsi que sa relation imaginaire au monde et à un passé fantasmé.

Or, la question de l'image et du regard soulève le problème de l'usage de la projection vidéo. Pour le dire simplement, le problème concerne l'attention qui était sollicitée chez les spectateurs entre deux matériaux présents en même temps sur la scène, soit l'acteur et les images surdimensionnées. Cette préoccupation fait écho à celle exprimée par le metteur en scène Jean-François Peyret lorsqu'il s'interroge sur le statut de la vidéo au théâtre :

Mettez un comédien sur une scène; projetez ensuite une image vidéo, le regard du spectateur sera immédiatement attiré par elle. Qu'est-ce qui le fera revenir, ce regard, au comédien? La promesse de quelle émotion? C'est pour moi la seule question posée désormais au théâtre, car celui-ci ne peut plus tirer sa force de la représentation, encore moins de sa puissance d'illusion, mais au contraire de sa capacité de présentation, et je dirais corollairement de sa capacité à vider le regard du déjà vu. (Peyret in Picon-Vallin, 1998, p. 284)

Si la capacité du théâtre est de « vider le regard du déjà vu », cela suppose qu'il doit aussi offrir un nouveau contenu à regarder. De ce fait, les images projetées des

¹⁴ Les fantasmes sont des « scènes condensées et immuables » et que « le Je de chaque sujet va [...] jouer, inlassablement, des années durant, pour un auditoire invisible, pour des spectateurs anonymes » (McDougall, 1982, p. 49).

Fantasies militaires de Max Auesberger avaient d'abord pour but de « vider le regard du déjà vu », c'est-à-dire ne pas avoir recours à des images d'archives ou même reconstituées montrant les horreurs nazies, puis imposer un nouveau contenu à des images associées au récit d'un homme s'imaginant être un ancien officier nazi fictif.

3.4 Max Auesberger est un regard

Max Auesberger est un regard bien avant que d'être parole, puisque les images projetées sont en vérité ses fantaisies visuelles. D'ailleurs, l'ouverture des *Fantasies militaires de Max Auesberger* s'amorce par la recomposition d'un souvenir cinématographique de l'un des tout premiers films de l'histoire du cinéma, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895), lequel est devenu pour lui une autoreprésentation. En effet, cette vidéo quelque peu floue dans laquelle le film original a été recadré en un long plan-séquence au ralenti, surdimensionné et à la luminosité saturée, est le regard que Max Auesberger porte sur lui-même : il est cet homme sorti du train qui marche en direction de la caméra, mais dont aucun spectateur ne peut véritablement apercevoir le visage, même en gros plan et en arrêt sur image comme c'était le cas lors de la projection de cette séquence vidéo. S'il en est ainsi, si aucun spectateur ne peut voir le visage du personnage vidéo, c'est avant tout parce que Max Auesberger ne peut voir son propre visage, sa propre image. À l'instar des représentations du démoniaque aux multiples visages que l'on retrouve dans les tableaux des peintres mentionnés précédemment, soit quelque chose d'indéfini puisqu'il n'apparaît jamais sous la même apparence, cette séquence vidéo est une manière de présenter le visage du mal comme une défiguration, c'est-à-dire comme le masque d'un masque : si le personnage de Max Aue du roman *Les Bienveillantes* est une des représentations probables du mal nazi, alors le personnage de Max Auesberger des *Fantasies militaires* est le masque sous lequel est cachée cette représentation. Autrement dit, Max Auesberger se cache en un autre, il revêt sa réalité de l'image de l'ancien officier nazi fictif; il tente de « vider le regard du déjà

vu » en substituant à l'expérience relatée d'officier nazi de Max Aue ses fantaisies visuelles d'expériences fantasmées du mal nazi – lesquelles fantaisies sont constituées de bribes déformées d'images de films. En ce sens, ses fantaisies visuelles dissimulent ses propres états mentaux par l'entremise de ceux de Max Aue et travestissent la réalité de ce dernier en quelque chose d'autrement horrible qui lui appartient en propre : le désir de se perdre totalement en soi comme s'il s'agissait d'un saut dans un abîme sans fin et dont nul ne peut revenir. Mais c'est en réalité un désir inaccessible, voire interdit, car le moment de sa jouissance équivalait à celui de la mort, de la non-existence – c'est ce que la psychanalyse nomme le désir de la «jouissance-Autre¹⁵». Ses fantaisies visuelles sont donc des masques qu'il met constamment en scène et derrière lesquels est prêt à surgir à tout moment le désir tapi de s'anéantir.

Max Auesberger est un regard qui s'arrime à des fantaisies, c'est-à-dire à des souvenirs de films et à des images créées par lui. Jamais il ne cède à la satisfaction de son unique désir, car il n'a de cesse de vouloir le nommer, de le questionner, de le répéter, de le présenter par des images, bien qu'il n'arrive pas à le connaître, ou à le saisir comme objet en soi. C'est que cet investissement psychique de sa part a pour fonction d'agir comme une barrière opaque entre lui et la satisfaction de son désir; plus Max Auesberger s'investit dans la recherche de son désir, plus il s'aliène de son moi et s'empêtre dans ses fantaisies. Plus il tente de nommer ce qu'est son désir, plus il recourt aux images, soit à des signifiants, à des intermédiaires troubles entre lui et son désir.

¹⁵ Le concept psychanalytique de « jouissance-Autre » renvoie à une jouissance sans mesure, qui a trait à une dimension incommensurable. Au contraire de la jouissance génitale qui est toujours localisée et limitée à des parties corporelles distinctes (regard, sein, organes génitaux, etc.), la jouissance-Autre est un lieu où il n'y a pas de signifiant, car le corps est porté à l'extrême de sa capacité de jouissance – celle de l'extase du mystique, du suicide en tant qu'acte ou encore, dans le cas qui nous occupe, de celle, radicale et perverse, de vouloir se repaître dans les féroces délices de l'horreur de son propre anéantissement.

Certes, il ne peut s'arrêter de parler de ses fantaisies et de les présenter en images, même si ce sont les mêmes paroles et les mêmes images qu'il répète. Mais que sont véritablement ses paroles et ses images sinon des indices de la présence d'un réel qui cherche à surgir? Et qu'est-ce que ce réel, si ce n'est ce désir qui l'habite et le fait se mouvoir? C'est dire combien ses fantaisies visuelles deviennent importantes puisque tout à la fois elles viennent occuper l'espace en creux de son regard, permettent de faire obstacle à la satisfaction de son désir et attestent de la présence de celui-ci.

3.5 L'espace labyrinthique des images

Andrei Tarkovski affirmait que la valeur artistique d'une image tenait avant tout, pour le spectateur, dans « une expérience d'émotions complexes, contradictoires, voire même qui s'excluent les unes les autres » (Tarkovski, 2004, p. 127). Pour le cinéaste russe, tenter d'approcher du sens véritable d'une image équivaldrait à s'engager dans un labyrinthe sans issue, car une multitude de choses peut être dégagée d'une image. Et pourtant, écrivait-il, « un plaisir réel est tiré de cette incapacité à épuiser [le] sens » d'une image (Tarkovski, 2004, p. 127). Comme si un spectateur éprouvait soudain une joie grandissante au fur et à mesure qu'il découvre les multiples et inépuisables sens d'une image. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles la fascination qu'exercent les tableaux de Jérôme Bosch ou des gravures d'Albrecht Dürer n'a pas encore diminuée : l'incapacité dans laquelle nous sommes d'en épuiser les sens possibles. Après tout, n'offrent-ils pas à celui qui les contemple un curieux mélange « d'émotions complexes » et « contradictoires »? *Le jardin des délices* de Bosch et de *L'Apocalypse*¹⁶ de Dürer ne possèdent-ils pas à la fois quelque chose qui attire et repousse? Ces représentations d'âmes torturées par des

¹⁶ Voir l'annexe I pour une reproduction de ces deux tableaux.

formes démoniaques ne procurent-elles pas un instant insaisissable où ce qui est négatif (la damnation) glisse subrepticement vers le positif (la rédemption) et inversement? N'est-ce pas un plaisir que celui de ce mouvement infini, immanent à la structure de l'image, qui conduit à un sens, puis à un autre et un autre encore?

C'est au plaisir de se mouvoir dans l'espace labyrinthique du sens des images que convient *Les fantaisies de Max Auesberger*. L'idée est de traduire l'invisible (la satisfaction de son désir de la « jouissance-Autre ») par des matériaux visibles (ce que l'oreille et l'œil peuvent reconnaître). Aussi, à la réflexion de Tarkovski sur le sens des images se joint celle de Robert Bresson voulant qu'on puisse « traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant » (Bresson, 1988, p. 77), c'est-à-dire, dans notre cas, utiliser les images vidéo comme ayant la propriété de rendre visible le désir caché de Max Auesberger. De sorte qu'il s'agit d'inviter le spectateur à faire l'expérience d'images vidéo qui lui présentent des allégories d'un désir indicible, qui l'invitent au plaisir de chercher les sens multiples de ces images – tel l'énigmatique film autobiographique *Le miroir* d'Andrei Tarkovski¹⁷. Car à l'opposé du spectacle *Rwanda 94* ou de *Holocauste : fragments*, *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* n'ont pas été pensées comme « un dispositif mémoriel » où a lieu « une rencontre entre ceux qui sont là et ceux qui n'y sont plus » (Plassard, 2008, p. 4), mais dans l'optique de faire du récit de la vie d'un ancien officier nazi fictif une série d'expériences imaginées vécues par le biais de fantaisies visuelles. La vidéo n'est donc ni un « dispositif mémoriel » ni une rencontre, mais un labyrinthe de sens possibles.

¹⁷ Il semblerait que Andrei Tarkovski ait voulu faire sienne, pour son film, cette pensée de Pascal : « Ils veulent trouver la solution là où tout n'est qu'énigme » (cité par Bresson, 1988, p. 84).

3.6 Du rapport entre les paroles et les images

Contrairement à ses paroles, les vidéos des *Fantaisies militaires de Max Auesberger* n'expliquent ni ne montrent une réalité vécue. Aucune image ne peut être associée à aucun des événements du récit monologué¹⁸. Qui plus est, les vidéos s'efforcent de rendre compte de ce qui autrement demeure invisible : la réalité psychique de Max Auesberger. Ainsi, alors que ses mots servent à décrire des événements, des situations, des affects et des relations avec les autres personnages, les images projetées ont pour fonction d'actualiser, sous la forme de fantaisies visuelles, sa réalité psychique qui se trouve être la véritable source de ses rapports plurivoques aux autres et au monde extérieur.

On retrouve également ce type d'inadéquation entre la parole et l'image vidéo dans le spectacle *Wolfskers* de Cassiers. Par exemple, il est un moment dans le spectacle où le personnage de Hitler affirme que la pêche au crabe en Bavière est effectuée par des enfants qui jettent à l'eau une grand-mère moustachue morte depuis au moins trois jours, tandis que sur l'écran, derrière Hitler, est projetée une bande vidéo montrant les mouvements sinueux et aléatoires de la fumée. De la même manière, dans *Les Fantaisies militaires de Max Auesberger* le personnage de Max Aueberger raconte, dissimulé derrière une zone de projection, sa supposée participation à la tuerie de masse à Jitomir, tandis que sur cette même zone est projetée une séquence à caractère érotique d'images en très gros plans du visage du personnage d'Hélène. Il nous apparaît donc que ce type de contraste entre ce qui est dit et ce que la vidéo montre au spectateur, du moins dans le cas des *Fantaisies*

¹⁸ À cette règle, une exception d'apparence : celle de la bande vidéo montrant une automobile allemande des années 1930 roulant à pleine vitesse dans les rues d'une ville en ruines. Cette séquence, prise directement du film *The Third Man* de Carol Reed (1949) qui a été tournée dans la ville de Vienne encore en ruines en mars 1946, ne se voulait pas une monstration du récit par Max Auesberger du parcours qu'il avait fait en 1942 à l'intérieur d'une automobile à travers la ville en ruines de Jitomir. C'était d'abord un clin d'œil au cinéma burlesque, ensuite une manière de présenter l'inauthenticité du personnage de Max Auesberger en tant qu'ancien officier nazi.

militaires de Max Auesberger, permet de présenter le rapport complexe qu'entretiennent la présence par la vidéo de l'objet de la représentation (le monde interne de Max Auesberger) et celle d'une parole mnésique grâce à laquelle le passé et les morts s'entendent, mais ne se voient pas car « la mort est ce qui ne se voit pas » (Butel, 2008, p. 314)

3.7 L'archipel des images

Deux sources ont été utilisées pour la création des images des *Fantaisies militaires de Max Auesberger*, soit des films appartenant au répertoire du cinéma dit d'auteur et des vidéos créées spécifiquement pour l'essai. Ce choix de puiser dans deux sources répond à la logique artistique suivante selon laquelle

le théâtre, qui par nature est un lieu d'échange et d'interaction entre tous les arts convoqués, lieu d'une expérience partagée et interactive entre scène et salle, constitue le champ idéal où toutes nos images, protagonistes à la fois du monde réel et du théâtre, peuvent dialoguer entre elles. (Picon-Vallin, 1998, p. 33)

De ce fait, cette convocation d'images à la fois cinématographiques et vidéographiques ne résulte pas d'une critique implicite du pouvoir de fascination des images¹⁹, mais elle vise plutôt dans la création d'une forme dialogique entre différents types d'images et présence physique de l'acteur. Autrement dit, il s'agit d'un échange entre les images (les fantaisies) et l'acteur présent sur la scène²⁰. Or, en vertu du fait que ces échanges mènent le plus souvent à des situations dramatiques

¹⁹ Position critique difficilement conciliable avec le postulat de la psychanalyse sur la réalité du moi.

²⁰ Rappelons que les images projetées se sont invariablement tenues à l'écart du principe de la monstration de l'horrible indéfini, c'est-à-dire qu'elles ne donnaient jamais à voir les horreurs nazies évoquées par le texte. Bien qu'elles aient parfois représenté des espaces et des personnages constitutifs des situations dramatiques, elles étaient orchestrées en tant que bribes visuelles de souvenirs aux traits exagérément amplifiés.

où, précisément, aucun chassé-croisé entre les images et l'acteur n'a véritablement lieu, on peut avancer qu'il en résulte une forme d'échange monologuée. En effet, c'est d'abord parce que les images et l'acteur sont privés des caractéristiques essentielles du dialogue, que Lehmann définit comme « la tension électrique poussant à la réplique et à une progression » (Lehmann, 2002, p. 203), et ensuite du fait que se retrouve transgressée la règle voulant que les partenaires doivent être contemporains de l'échange – ce qui est rarement le cas durant l'essai –, que l'on peut conclure qu'il s'agit, en réalité, de monologues se rejoignant de temps en temps. C'est donc la forme monologuée qui semble se révéler au terme de chacun des pseudo-dialogues, puisque, comme nous l'avons mentionné précédemment, les fonctions spécifiques de la parole et celles des images diffèrent les unes des autres.

Par ailleurs, il est à noter que si des classiques du cinéma d'auteur²¹ et des bandes vidéo créées de toutes pièces sont utilisés en alternance tout le long des *Fantaisies militaires de Max Auesberger*, parfois même de façon répétée, c'est parce que tous deux répondent à la logique de la forme monologuée. Les séquences cinématographiques, en tant qu'elles sont la source première des fantaisies visuelles de Max Auesberger, permettent au spectateur de comprendre que celui-ci s'imagine être le protagoniste central de son film autobiographique. Elles apparaissent donc

²¹ Ces classiques apparaissent sur les écrans dans l'ordre chronologique suivant : *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895); *The Third Man* de Carol Reed (1949); *Le goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami (1997). Le choix de ces trois films reposait essentiellement sur une double justification, à savoir : celle de la représentation d'un espace imaginaire ainsi que la négativité immanente à l'image auxquelles s'attache le moi de Max Auesberger. Si cet espace se voulait avant tout imaginaire et non réaliste, c'est que toutes les séquences extraites des trois films ont fait l'objet d'un travail de transformation grâce à différentes méthodes de montage cinématographique. Ainsi, chacune de ces séquences a été recadrée, leur luminosité saturée, les plans originaux grossis jusqu'à être déformés, et les voix altérées. De plus, les séquences couleur du film d'Abbas Kiarostami ont été transformées en noir et blanc pour établir une continuité avec les extraits des films des frères Lumière et de Carol Reed. De sorte qu'à partir de certains procédés du montage cinématographique utilisés, se profilait la volonté d'extraire « les corps, les gestes, les positions, les voix et les mouvements [et les lieux] de leur continuum dans le temps et l'espace, pour être rassemblés, isolés et "montés" » (Lehmann, 2002, p. 245).

comme une démonstration visuelle du principe psychanalytique voulant que le moi se forme à partir d'images prégnantes²².

Si les séquences cinématographiques visent à l'identification, les bandes vidéo créées²³ cherchent plutôt à la distinction d'avec le moi Max Auesberger. Du coup se trouve renforcée, à première vue du moins, l'idée qu'il s'agit en réalité d'un dialogue où deux personnages, l'acteur sur scène et celui projeté sur un écran, se parlent et parfois même se répondent. Toutefois, ce constat provisoire ne résiste guère à l'examen, puisque les bandes vidéo forment, en elles-mêmes, un monologue. Effectivement, dans la mesure où certaines bandes vidéo sont projetées à répétition, en partie ou dans leur totalité, cela permet au spectateur de comprendre qu'elles demeurent en réalité indépendantes des paroles et gestes de l'acteur. Qui plus est, ces répétitions imposent à l'acteur de reprendre les mêmes paroles et de reproduire les mêmes gestes, parfois même d'attendre que la répétition de la vidéo se termine pour en faire abstraction. De plus, comme certaines bandes ont été transformées au point de devenir tout simplement inaudibles à la fois pour les spectateurs et pour l'acteur, lorsqu'elles sont projetées sur les écrans, il se crée une asynchronie entre elles et l'acteur, laissant sous-entendre une dissociation par rapport à l'acteur. De sorte que ces procédés de transformation et de projection ont pour but de mettre en lumière le fait que les images vidéo ne fonctionnent pas sur le mode du dialogue, mais, comme la parole de Max Auesberger, sur celui du monologue.

²² « Le moi ne se forme que dans les images prégnantes qui de près ou de loin lui permettront de retourner sur lui-même et de confirmer sa nature imaginaire d'être sexuel » (Nasio, 2001, p. 195).

²³ Ces vidéo créées *ex nihilo* constituent la totalité des représentations visuelles des autres personnages : le chauffeur, Hélène, l'officier supérieur et Thomas. De la même manière que les séquences cinématographiques, elles ont toutes été transformées grâce à différents procédés du montage numérique. Par ailleurs, aucun de ces personnages vidéo ne peut véritablement être associé avec les personnages du même nom présents dans le roman de Jonathan Littel, puisqu'ils ne répondent pas à la logique narrative du roman, mais à celle de la forme monologuée des *Fantaisies militaires de Max Auesberger*.

En conséquence, les séquences cinématographiques et les bandes vidéo, bien qu'elles soient des formes monologuées, participent aussi à la construction de l'hypothèse centrale à l'origine des *Fantaisies militaires de Max Auesberger* : les images servent avant tout à présenter la vie psychique d'un individu – en l'occurrence, dans ce cas-ci, le désir de la « jouissance-Autre ». Le discours monologué de Max Auesberger, construit à partir d'images et de paroles, reste donc une tentative sans cesse échouée, mais constamment renouvelée, de trouver ce qu'est son moi, c'est-à-dire ce qu'est cette chose

qui n'a pas de nature, puisqu'au moment où l'on s'efforce de la saisir, sa nature se transforme en une autre et puis en une autre encore, et ainsi de suite, à l'infini; une chose qu'on ne peut pas poser, qui ne peut pas *se poser*, et encore moins se reposer par conséquent. (Castelli, 1958, p. 12)

CONCLUSION

Le thème du mal traité tout au long du présent document et de l'essai scénique maintient vive la question de savoir si son évocation par la seule parole de l'acteur suffit à rendre compte d'un point limite de son expérience ou s'il faut plutôt avoir recours à l'image afin de pénétrer plus profondément là où le langage bute. Or, il a semblé que la résolution de ce problème passait inévitablement par la projection de la vidéo. S'il en est ainsi, c'est que l'hypothèse de travail trouvait ses fondements dans les compositions délirantes et angoissantes de certains peintres de l'Europe septentrionale de la Renaissance, fondements tant pratiques que théoriques. Du fait que les œuvres de Bosch, Bruegel l'Ancien, Cranach, Dürer, etc., présentent le mal sous les traits de la séduction du démoniaque, laquelle, en définitive, est un appel à se couper de toute forme de relation avec le monde extérieur pour se créer une néo-réalité, cela révèle un matériau de premier ordre à partir duquel furent développées les recherches et explorations pratiques des *Fantaisies militaires de Max Auesberger*. De plus, il convenait également de tenir compte que la mystique judéo-chrétienne de cette époque considérait comme un des traits essentiels du mal le fait que sa nature est un définitif inconsistant, c'est-à-dire que le mal ne se présente jamais sous la même apparence et que sa nature se transforme sans cesse, au point où chacune de ses apparitions est une nouvelle séquence visuelle d'une même séduction.

Or, il est avancé dans la théorie psychanalytique que cette position de repli narcissique et de refus d'échanges affectés avec le monde extérieur serait en fait une stratégie défensive élaborée par le moi pour maintenir un écart protecteur entre lui et toute expérience émotive ressentie comme une menace de destruction de son identité – un espace stérile et vide entre la psyché et le monde extérieur. Pour ce faire, la psyché en appelle à une construction délirante d'un vécu hallucinatoire lequel est

basé sur des constructions fantasmatiques, lesquelles sont les matériaux psychiques d'une « tentative d'une mise en scène et d'une mise en sens de l'état affectif intolérable » (McDougall, 1982, p. 218). Autrement dit, si un sujet craint une expérience émotive représentant une menace pour son intégrité psychique, il se crée alors une forteresse défensive impénétrable à tout affect du monde extérieur. Et bien que, de ce clivage, résulte le symptôme de l'identification projective, où le sujet utilise ses fantasmes pour se faire croire que ce sont les autres qui sont affectés des troubles et réactions affectives qui couvent en lui-même, il n'en demeure pas moins qu'il se retrouve dans une impasse narcissique, puisqu'il cherche tout à la fois à demeurer en retrait du monde extérieur qui lui fait horreur et à dépenser de son économie mentale à travers les autres. Le sujet se voit donc déchiré dans sa relation aux autres, car ils sont pour lui objets d'envie (ils sont en quelque sorte son miroir) et objets de haine (ils sont ce qui le poussent à la solitude).

Le fait que c'est le sujet lui-même qui agit en tant que metteur en scène et scénariste dans le cas d'un symptôme d'identification projective n'est pas sans ressemblance avec la structure narrative du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. En effet, comme il s'agit des mémoires d'un ancien officier nazi fictif, Max Aue, que tout ce qui y est écrit est le fruit de sa psyché, que cela se rapporte de près ou de loin à lui, et qu'il est à la fois en retrait des événements passés ainsi que pleinement dépendant de ceux-ci pour le maintien de son intégrité psychique, il semble donc qu'un rapprochement puisse être établi entre le symptôme de l'identification projective et la structure narrative du roman. Qui plus est, dans le cas de Max Aue, la liaison du sujet au monde extérieur prendrait sa source dans le travail distordu de son économie psychique – de la même manière que la médiation entre Max Auesberger et les projections vidéo sont le fruit d'un trouble psychotique, l'identification projective. Or, le travail distordu du travail psychique de Max Aue relève de la construction délirante d'un vécu imaginaire, lequel est produit par des fantasmes dicibles et des affects verbalisables. C'est pourquoi, à partir de l'hypothèse

théorique d'une concordance entre l'identification projective et la structure narrative du roman, il a été établi que l'essai scénique *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*, adaptation libre du roman de Littell, devait tenir compte du mal en tant que séduction du démoniaque (le retrait en soi) et du symptôme de l'identification projective.

Toutefois, pour que la séduction du démoniaque et l'identification projective puissent s'articuler l'une avec l'autre il était souhaitable d'avoir recours à la projection vidéo. Suivant le présupposé théorique de la psychanalyse voulant qu'un sujet perçoive l'autre comme un fantasme, c'est-à-dire comme une « partie fantasmatique et jouissante de [son] corps qui [le] prolonge et [lui] échappe » (Nasio, 1994, p. 119), il a été établi que les bandes vidéo feraient fonction de raccord entre le mouvement de repli narcissique de Max Auesberger et son identification projective à ces images vidéo. En effet, puisque ces bandes vidéo étaient la projection délirante (les fantaisies visuelles) de ses fantasmes narcissiques, elles deviendraient associées à des affects agissant sur une autre scène que celle de sa propre psyché, soit celle de l'Autre; mais en tant qu'elles étaient des images de l'autre désiré, lesquelles pouvaient constituer une menace pour son intégrité psychique, Max Auesberger cherchait à les éjecter hors de sa conscience afin de se créer une forteresse impénétrable, soit une solitude la plus complète possible. De la sorte, les images vidéo devenaient objets d'idéalisation et de persécution, ainsi que matériau articulant de mouvement d'envie et de haine.

Par ailleurs, il fallait éviter que les bandes vidéo ne se transforment en une sorte de doublon visuel de la parole consciente de Max Auesberger, et chercher à ce qu'elles apparaissent comme des manifestations signifiantes de son inconscient. Pour ce faire, les images vidéo devaient rendre compte que son inconscient, lieu d'origine de ses fantasmes, possédait une structure, un contenu et une trame créés à partir d'images prégnantes des autres et de films vus par le passé. Autrement, la vidéo allait

devenir un appendice superflu et lourd répétant la parole du personnage de Max Auesberger – c'est le piège de la monstration qui pend comme véritable épée Damoclès à toute utilisation de la vidéo au théâtre.

Si ce choix tant théorique que pratique de l'utilisation de la vidéo s'explique d'abord par les compositions délirantes de quelques peintres européens de la Renaissance, puis par la référence à quelques principes de la théorie psychanalytique, c'est ensuite l'emploi intelligent de la vidéo par le metteur en scène Guy Cassiers qui en permet également la justification. En effet, dans les spectacles *Proust IV*, *Wolfskers* et *Rouge décanté*, Guy Cassiers utilise la vidéo pour créer des espaces autres, c'est-à-dire des lieux en deçà et au-delà de la scène, permettant des explorations du fonctionnement de la mémoire (*Proust IV*), de celui de la perception des spectateurs sur les acteurs et objets présents sur scène (*Wolfskers*), ainsi que de la psyché du sujet (*Rouge décanté*). Enfin, le fait que les techniques de montage vidéo permettent de présenter ce qui a été par la suite postulé comme un des traits essentiels du mal, soit un définitif inconsistant, un mouvement infini de métamorphoses, a également expliqué ce recours aux projections vidéo. Après avoir été transformée par ordinateur, puis projetée sur les supports (considérés comme des écrans-souvenirs), l'image vidéo s'apparentait à ce définitif inconsistant des représentations du démoniaque dans les tableaux de Bosch, de Bruegel, de Dürer, etc. Et s'il en est ainsi, c'est qu'elle surgissait aux spectateurs comme un signifiant qui surprend et s'impose à eux, mais néanmoins évanescant, dépourvu de sens, car à toute projection vidéo succédait une autre, puis une autre, ainsi de suite : à l'image abstraite de points noirs sur un fond blanc succédait celle d'un chauffeur tout sourire, puis celle d'un visage surdimensionné de femme silencieuse, après quoi une autre d'un officier à la voix inaudible, etc.

Bien entendu, ce parti pris de l'image vidéo a été rendu possible parce que le texte de l'essai scénique *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* était une libre

adaptation des récits de l'ancien officier nazi fictif du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. Quoique les projections aient permis d'aller au-delà des échecs de la parole du personnage de Max Auesberger et de rester en deçà de la monstration de ses affects, le texte dramatique sur lequel reposait sa parole est demeuré l'autre composante vitale de l'essai. Sans le texte dramatique, truffé de vides dans lesquels venaient s'immiscer les images vidéo, ces dernières n'auraient pu jouer le rôle d'articulations entre séduction du démoniaque et identification projective. Ainsi, même si elles surgissaient comme des manifestations fantasmatiques de l'inconscient de Max Auesberger, elles avaient aussi pour fonction de combler les mailles du langage de sa vie psychique.

Il n'est pas sans fondement d'en arriver à dire que *Les fantaisies militaires de Max Auesberger* ont été conçues tel un appareillage fantasmatique et verbal auquel sont venus se greffer, comme représentation visuelle de la structure de l'inconscient, les supports de projection. Cette triade a fait en sorte qu'au lieu d'une image scénique faite des éléments coutumiers du théâtre comme la lumière, la gestuelle des corps sur scène ou encore les costumes, il a été possible d'utiliser la projection de bandes vidéo pour créer un espace imaginaire et symbolique, celui de la vie psychique de Max Auesberger, donc un espace où

*Une souffrance comme celle
De cet homme apparaît indescriptible
Inexprimable, indicible.
Friedrich Hölderlin¹*

¹ Hölderlin, « En bleu adorable... », in *Œuvres*, traduit de l'allemand par André du Bouchet et al. Paris, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1967, p. 941.

APPENDICE I
TEXTE : *LES FANTAISIES MILITAIRES DE MAX AUESBERGER*

Tableau 1

Vidéo : *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière

Max (voix hors-scène)

Mes premières images ont été celles d'un film
Un film de guerre
Un film d'avant la guerre
Toute ma vie j'ai cherché à me soustraire à elles
Mais elles apparaissent
Et réapparaissent
Et réapparaissent
À chaque jour
À chaque heure
À chaque minute
Elles apparaissent
Et réapparaissent
Et réapparaissent
Éveillé ou endormi
Ça n'a plus aucune importance
Comme si tout le reste avait été broyé
Totalement broyé
Image
Réalité
Une et même chose
Chaque nouvelle journée
Chaque nouvel instant
Une seule et même chose

Max

Souvent au comptoir de l'épicerie
Je m' imagine qu'un homme entre avec un fusil de chasse et ouvre le feu
Au cinéma ou au théâtre
Je me figure une grenade dégoupillée roulant sous les rangées des sièges
Sur la place publique
Par une belle journée d'été

Je vois la déflagration d'un camion bourré d'explosif
La promenade du dimanche transformée en carnage
Le sang ruisselle entre les séparations du trottoir
Des paquets de chair collés aux murs ou projetés sur les lampadaires
Les arbres en feu
J'entends les cris,
Les gémissements de gens aux membres arrachés
Je regarde les survivants
Figés
Ensanglantés
Les tympanes éclatés
Ils n'entendent rien
Ils ne comprennent rien
Pour eux
C'est le début d'une longue peur
Je reste impassible
Comme les visages des noyés qu'on ne retrouve jamais
...
Même si je m'adresse à vous
Ce n'est pas vraiment à vous que je parle

Tableau 2

Max

Cher Thomas
 Pardonne mon silence
 On m'a envoyé en Ukraine
 Pour que je fasse partie d'un de ces fameux groupes d'action
 Il faut identifier
 Arrêter
 Et
 Exécuter les opposants potentiels
 Même si je savais que tôt ou tard
 Je devais participer à nos méthodes
 On exigerait que je participe à ces actions
 Je te cache pas que j'en saisis mal la logique
 Plus on avance en territoire ukrainien
 Plus il y a d'ennemis potentiels
 Nous tuons
 Et nous tuons beaucoup de gens
 On me dit que c'est inévitable et nécessaire
 Fermer les yeux
 Ce n'est jamais une solution
 Mais même ouverts
 Je n'en vois aucune

Vidéo : Automobile qui roule [extrait de The Third Man de Carol Reed]

Max

La route se déroule sans incident.
 Les villages endormis semblent peu affectés par la guerre
 La steppe ukrainienne est un immense champ de blé
 Et les tournesols sont dressés vers le soleil.

Ton ami
 Max

Vidéo : Chauffeur

Chauffeur

C'est un beau pays.
 Je pourrais m'installer ici après la guerre

Max

Tu viendrais t'installer ici

Chauffeur

Ça dépend

Max

De quoi?

Chauffeur

Des Juifs

Si c'est comme chez nous

C'est pas la peine

Max

Et tu ferais quoi

Chauffeur

J'ouvrirais un commerce

Une petite épicerie

Des fruits

Des légumes

La terre doit être bonne ici

Tableau 2(b)

Vidéo : Paysage abstrait [extrait de Le goût de la cerise d'Abbas Kiarostami]

Max

Une puanteur insupportable

Les cadavres s'entassent en monticules désordonnés

J'ai beau respirer

L'air m'emplit les narines

Une odeur douce

Lourde

Écoeurante

Vidéo : Officier

Officier

C'est la première fois

Vous vous habituez
Suivez-moi

Max

Des corps
Des mares de sang
Des matières fécales
Mes bottes collent aux pavés
Les morts gonflent
Leur peau est verte et jaunâtre
Des visages informes
Comme ceux d'un homme battu
Je veux fermer les yeux
Et en même temps je veux tout regarder
Et essayer de comprendre

Officier

Il y en a plus de mille
On les a fusillés en groupe
Il fallait faire vite pour sécuriser l'endroit
...
Quand même
Quelle merde

Tableau 3

Max

Et puis les gens ont vite oublié
 Ou ils se taisent
 Ou ils sont morts
 Alors on bavarde
 On dit n'importe quoi
 C'est fatigant
 C'est hypocrite
 C'est mensonger
 En vérité
 Personne ne veut entendre parler de la réalité des SS
 À place
 On nous martèle de chiffres
 Des chiffres impressionnants
 Mais qui ne s'est jamais arrêté pour penser réellement à ces chiffres
 Qui a même jamais tenté de compter ceux qu'il connaît
 Ou a connu dans sa vie
 Et de comparer ce chiffre ridicule aux chiffres qu'il entendu
 ...
 Faisons des mathématiques
 Je ne prendrai que les deux théâtres où j'ai pu jouer un rôle
 La guerre contre l'Union soviétique et le programme d'extermination
 Officiellement désigné comme *Solution finale de la question juive*
 Pour l'ensemble des pertes soviétiques
 Je retiens le chiffre cité par Khrouchtchev en 56
 Soit 18 500 000
 Pour les pertes allemandes
 On peut arrondir au chiffre de 3 millions
 Quant aux Juifs
 On a le choix
 Le chiffre consacré
 Même si peu de gens savent d'où il provient
 Est de 6 millions
 En fait
 Lors du procès à Nuremberg
 C'est Höttl qui a dit qu'Eichmann le lui avait dit
 Mais Wisliceny
 Lui
 A affirmé qu'Eichmann avait dit à ses collègues 5 millions
 Et Eichmann lui-même

Lorsque les Juifs ont enfin pu lui poser la question en personne
 A dit entre 5 et 6 millions
 Mais sans doute 5
 Or le très respecté professeur Hilberg
 Spécialiste de la question
 Et peu suspect de vues partisans
 Proallemandes du moins
 Parvient au chiffre de 5 100 000
 Ce qui correspond en gros à l'opinion d'Eichmann
 Va donc pour le chiffre du professeur Hilberg
 5 100 000 morts juifs
 Ce qui nous fait
 Pour récapituler
 18 500 000 de morts soviétiques
 3 millions de morts allemands
 Pour un sous-total de 21 500 000 pour la guerre à l'Est
 Ajoutons les 5 100 000 de la Solution finale
 On arrive au total de 26 600 000 morts
 ...
 Le conflit avec l'URSS a duré du 22 juin 1941 à 3 : 00 du matin
 Jusqu'au 8 mai 1945 à 23 h 01 minutes
 Soit 3 ans
 10 mois
 16 jours
 20 heures
 Et
 Une
 Minute
 Autrement dit cela fait
 9,8 morts par minute du côté soviétique
 1,47 morts par minute du côté allemand
 2,5 morts par minute du côté des Juifs
 Pour un total global de 13,04 morts par minute
 Que ceux qui trouvaient superflue la minute supplémentaire
 Essayent maintenant de considérer que cela fait quand même 13 morts en plus
 Et qu'ils s'imaginent 13 personnes de leur entourage tuées en une minute
 Ou une personne tuée à toutes les 4 secondes et demie
 Ou si c'est encore trop abstrait
 Essayez de vous représenter
 Comme s'ils étaient là devant vous
 Alignés un à un
 Tous ceux que vous aimez
 ...

Un mort

...

Deux morts

...

Trois morts

...

Quatre morts

Vidéo : *Hélène*

Tableau 4

Vidéo : *Officier*

Officier

Comprenez-moi bien
 Il s'agit avant tout d'assurer notre sécurité
 Je comprends votre hésitation
 Votre répulsion
 Mais nous n'avons pas les ressources
 Ni le temps pour identifier et séparer les coupables des autres
 Il faut agir vite
 Et être efficace
 ...
 Séparez les hommes des femmes et des enfants
 Faites leurs creusez une fosse
 Et commencez l'opération
 ...
 Dans tout ça
 La souffrance humaine ne doit compter pour rien

Max

Tout de même
 Elle compte pour quelque chose

Vidéo : *Chauffeur*

Chauffeur

Regardez cette terre
 C'est de la bonne terre
 Un homme pourrait faire pire que de vivre ici
 On nous a dit qu'après on pourrait venir s'installer
 Construire des fermes
 Plus besoin de les construire
 Elles sont maintenant désertes
 ...
 Désolé
 C'est une bonne région
 C'est tout ce que je voulais dire

Vidéo : *Thomas*

Thomas

Je te l'ai toujours dit
Tu prends les choses trop au sérieux
Je vais te dire ce qui compte
Profiter de la vie le plus possible
C'est juste un jeu
Max
Juste un jeu

Tableau 5

Max

En vérité,
 Nous vivons dans le pire des mondes possibles
 Bien sûr,
 La guerre est finie
 Et puis on a compris la leçon
 Ça n'arrivera plus
 Mais êtes-vous bien sûr qu'on ait compris la leçon
 Que ça n'arrivera plus
 Êtes-vous même certain que la guerre soit finie
 Vous croyez que je suis un homme horrible
 Que je devrais moisir en prison
 Plutôt que de vous ennuyer avec ma philosophie d'ancien nazi
 ...
 Permettez-moi une explication
 Les philosophes disent qu'en temps de guerre
 Le citoyen mâle perd un de ses droits les plus élémentaires
 Celui de vivre
 Mais
 Ils ont oublié de noter qu'il perd un autre droit encore plus élémentaire
 Le droit de ne pas tuer
 Personne ne vous demande votre avis
 L'homme debout au-dessus de la fosse commune
 N'a pas plus demandé à être là que celui qui est couché
 Mort ou mourant
 Au fond de celle-ci
 Vous allez me dire
 Tuer un civil désarmé n'est pas la même chose que de tuer un autre militaire au combat
 Que les lois de la guerre permettent l'une mais pas l'autre
 Que les lois morales aussi
 De bons arguments dans l'abstrait
 Mais qui ne tiennent pas compte des conditions de la guerre
 La distinction établie entre
 D'un côté
 Les opérations militaires
 Et de l'autre
 Les atrocités commises par une minorité de sadiques et de détraqués
 Cette distinction est une mauvaise interprétation de ce qui s'est passé
 Dans la guerre totale

N'importe quel lieu devient un champ de bataille
N'importe quel être humain un corps à détruire totalement

Vidéo : Hélène

Hélène

Tu penses souvent à Thomas

Max

Pas souvent

Hélène

Tu l'aimes plus que moi

Max

Je vous aime tous les deux

Hélène

Il le sait

Max

Ce que j'ai fait
Je l'ai fait en pleine connaissance de cause
En pensant qu'il était de mon devoir de le faire
Qu'il était nécessaire que ce soit fait
Aussi désagréable et malheureux que ce fût
La guerre totale
C'est ça aussi
Le civil
Ça n'existe plus
Et entre l'enfant Juif gazé ou fusillé
Et l'enfant allemand mort sous les bombes incendiaires des bombardiers alliés
Il n'y a qu'une différence de méthode
Ces deux morts étaient inutiles
Aucune des deux n'a abrégé la guerre
Pas même d'une minute
Pas même de cette ridicule minute de tout à l'heure
Dans les deux cas
Les hommes qui les ont tués croyaient que c'était juste et nécessaire de le faire
Qui est donc coupable
Tous ou personne

Le génocide est un processus infligé aux masses
 Par les masses
 Pour les masses
 C'est un processus segmenté par les exigences des méthodes industrielles
 Ça vaut même dans le cas d'un homme qui place son fusil contre la tête d'un
 autre homme
 Et
 Actionne la détente
 Car la victime a été amenée là par d'autres hommes
 Sa mort a été décidée par d'autres encore
 Et le tireur sait qu'il n'est que le dernier maillon d'une très longue chaîne
 Et que c'est le hasard qui fait que c'est lui qui tire
 Alors que son camarade sort les victimes du camion
 Et qu'un autre le conduit
 Tout au plus pourra-t-il tenter de changer de place avec son ami ou le
 conducteur
 ...
 Je ne cherche pas à dire que je ne suis pas coupable
 Je suis coupable et vous ne l'êtes pas
 C'est bien
 Mais vous devriez quand même vous dire que ce que j'ai fait
 Vous l'auriez peut-être fait aussi
 Peut-être avec moins de zèle
 Mais peut-être avec moins de désespoir.

Vidéo : Officier

Officier

Krieg ist Krieg
 Schnaps ist Schnaps
 ...
 On m'envoie à Berlin
 Une permission de trois jours
 Quand je vais ouvrir la porte de chez moi
 Ma femme va venir vers moi
 Belle
 Heureuse
 Je lui fracasserais la tête contre la rampe d'escalier
 ...
 Tout ça me lève le cœur
 C'est pour eux qu'on assassine
 ...
 Quelle merde

Quelle merde

Max

Si vous êtes né dans un pays
Ou à une époque
Où non seulement personne ne vient tuer votre femme et vos enfants
Mais où personne ne vient vous ordonner de tuer les femmes et les enfants des
autres
Bénissez Dieu et allez en paix
Mais gardez toujours à l'esprit
Vous avez peut-être eu plus de chance que moi
Mais vous n'êtes pas nécessairement meilleur
Si vous croyez l'être
Là commence le danger

Tableau 6

Vidéo : Hélène (montage)

Max va derrière l'écran où est projeté le montage vidéo. On ne le voit plus. Il prend un micro.

Max (au micro)

En Ukraine

En Pologne

On

...

Je

...

Je regardais les hommes

Les femmes

Les enfants se faire éclater la cervelle sur le bord d'une fosse qu'on leur avait fait creuser

S'ils sont chanceux

Ils meurent du premier coup

S'ils bougent au même moment où

...

Alors en tant qu'officier je dois aller les achever

À coup de crosse de fusil

Ou d'une autre balle dans la tête

Mais c'est difficile

Parce que le fond est rempli d'eau

Et de corps

C'est très glissant

On perd pied et on tombe

On se relève

On tente d'achever ceux qu'on voit encore bouger

Et il faut faire attention aux soldats qui tirent

Ils sont saouls ou devenus un peu fous

Ils tirent souvent à côté

Après quelques heures au fond

Un autre officier prend le relais

On va à la cantine

Tout juste en haut

On prend un peu de thé qui ne goûte rien

Du Schnaps s'il y en a

On mange

Parce qu'il le faut

En espérant qu'on ne nous serve pas de la viande

...

On regarde nulle part

On ne pense à rien

On n'entend même plus rien

...

Puis il faut y retourner

Tableau 7

Max

Des sadiques et des détraqués
 Il y en a eu
 Comme dans toutes les guerres
 Et ils ont commis des atrocités sans nom
 C'est vrai
 Mais le problème n'est pas là
 Le vrai problème
 C'est moi
 C'est vous
 ...
 J'avais un passé
 Que je tentais de gérer à ma manière
 Comme tout le monde
 Puis la guerre est arrivée
 J'ai voulu participer à l'effort collectif
 J'étais juriste de formation
 Je me suis retrouvé fonctionnaire au bureau central pour la sécurité du Reich
 Puis officier SS rattaché à la Solution finale
 Quel homme sain d'esprit aurait jamais pu s'imaginer
 Qu'on sélectionnerait un juriste pour assassiner des gens sans procès
 ...
 J'aurais pu ne pas le faire
 C'est vrai
 Mais il semblait qu'il y avait là
 Quelque chose de crucial
 D'immense
 Et que si je pouvais le comprendre
 Alors je comprendrais tout

Vidéo : Thomas

Thomas

Et qu'est-ce que tu comprendrais
 Que ce n'est pas de ta faute
 ...
 Tu ne pourras jamais dire que tu ne savais pas
 Personne ne pourra jamais tenter de faire croire qu'il était innocent
 ...
 C'est vrai

Nous tuons
 Peut-être trop
 Je ne sais pas
 Mais entre un mort
 Ou dix mille
 Quelle différence
 Tu comprends
 La *Solution finale*
 C'est une solution humaine
 À des problèmes humains
 Rien de plus

Max

Non Thomas
 Si pour toi la guerre
 Ou le meurtre
 Sont la solution
 Plus pour moi
 Dès que je me retrouve seul
 Il y a des visages qui apparaissent
 Et qui m'empêchent d'oublier
 Tout ce que j'ai vu
 Tout ce que j'ai fait
 Tout ce en quoi j'ai cru
 ...
 J'aurais voulu jouer du piano
 Si j'en avais eu le talent
 Et vivre parmi les belles choses
 Les choses calmes
 ...
 Un jour
 À un concert
 Une vieille femme m'a demandé
 Si j'étais pianiste
 Non

APPENDICE II
PLANCHES



Jérôme Bosch, *Le Char de foin*, panneau central du triptyque.



Jérôme Bosch, *Le Char de foin*, détail du panneau droit.



Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, détail du panneau droit.



Jérôme Bosch, *La Tentation de St-Antoine*, panneau central du triptyque, Lisbonne.



Jérôme Bosch, *La Tentation de St-Antoine*, détail du panneau central, Lisbonne.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Margot la folle*, musée Mayer van den Bergh, Anvers.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Tentations de Saint-Antoine*, gravure.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Le triomphe de la mort*, détail, musée du Prado, Madrid.



Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, gravure.



Albrecht Dürer, *La descente aux limbes*, gravure.



Matthias Grünewald, *Tentations de Saint-Antoine*, retable d'Issenheim, Colmar.



Lucas van Leyden, *Tentations de Saint-Antoine*, musée Royal, Bruxelles.



Martin de Vos, *Tentations de Saint-Antoine*, musée d'Anvers.



Martin Schöngauer, *Tentations de Saint-Antoine*, gravure.



Michael Pacher, *Saint-Wolfgang et le diable*, pinacothèque de Munich.



Nikolaus Manuel Deutsch, *Tentations de Saint-Antoine*, musée de Berne.

RÉFÉRENCES

- Arendt, Hannah. 1991. *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*. Trad. de l'anglais par Anne Guérin. Paris : Gallimard.
- Arvers, Fabienne. 2008. « Guy Cassiers. Entretien avec Fabienne Arvers ». *UBU/Scènes d'Europe*, n° 42 (mai), pp. 16-17.
- Assayas, Olivier. et, Stig Björkman. 1990. *Conversation avec Bergman*. Trad. du suédois par Olivier Assayas. Paris : de l'Étoile/Cahiers du cinéma.
- Baecque, Antoine de. 1989. *Andrei Tarkovski*. Coll. « Auteurs ». Paris : Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma.
- Balme, Christopher. 2008. « Surrogate Stages : Theatre, Performance and the Challenge of New Media ». *Performance Research – A Journal of Performing Arts*, vol. 2, n° 13 (juin), p. 80-91.
- Bergman, Ingmar. 1987. *Laterna magica*. Trad. du suédois par Carl Gustaf Bjurström et Lucie Albertini. Paris : Gallimard.
- Bettelheim, Bruno. 1979 (1952). *Survivre*. Trad. de l'anglais par Théo Carlier. Paris : Robert Laffont.
- Björkman, Stig, Torsen Manns et Jonas Sima. 1973. *Le cinéma selon Bergman*. Trad. du suédois par Alain Debove. Paris : Seghers.
- Boiron, Chantal. 2008. « Guy Cassiers. Entretien avec Chantal Boiron ». *UBU/Scènes d'Europe*, n° 43/44 (2^e trimestre), p. 84-87.
- Bost, Bernadette. 2008. « Exclus, sujets obscènes du théâtre contemporain ». *Théâtre/Public*, n° 188 (mars), p. 39-42.
- Boudaud, Yann. 1998. « Tout commence ailleurs... Autour d'*Holocauste* ». *Théâtre/Public*, n° 144 (4^e trimestre), p. 47-49.
- Bresson, Robert. 1988 (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Castelli, Enrico. 1958. *Le démoniaque dans l'art*. Trad. de l'italien par Enrichetta Valenziani. Paris : J. Vrin.
- Charney, W. Israël (dir. publ.). 2001. *Le livre noir de l'humanité. Encyclopédie mondiale des génocides*. Trad. de l'anglais par Janice Valls-Russell. Toulouse : Privat.
- Ciment, Gilles (dir. publ.). 1988. *Andrei Tarkovski*. Coll. « Positif-Rivages ». Paris : Rivages.

Courtois, Stéphane (dir. publ.). 2003. *Une si longue nuit : l'apogée des régimes totalitaires en Europe, 1935-1953*. Paris : du Rocher.

Debroux, Bernard (dir. publ.). 2001. Dossier *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*. Groupov, *récit d'une création*, n° 67-68.

Contient notamment :

Banu, Georges. « *Rwanda 94*, un événement », p. 21-23.

Collard, Marie-France. « Chronologie commentée du Work in Progress », p. 27-41.

Daenen, Johan. « Un espace de mémoire », p. 71-72.

Delcuvellerie, Jacques. « Dramaturgie », p. 50-56.

_____. « Le chemin du sens », p. 76-91.

Ivernel, Philippe. « Pour une esthétique de la résistance », p. 12-16.

Le Mauff, Patrick. « La représentation en questions, exemplaire », p. 17-20.

Piemme, Jean-Marie. « Participer à une forme de responsabilité historique du théâtre », p. 65-68.

Rugamba, Dorcy. « Lâcheté du démon et courage de l'ange », p. 63-64.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Minuit.

Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits I. 1954-1975*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard.

_____. 2002. *Dits et écrits II. 1976-1988*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. 1978. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche. Paris : PUF.

_____. 1985 (1933). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Coll. « Essais ». Paris : Gallimard.

_____. 2001 (1923). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Trad. de l'allemand par Serge Jankélévitch. Paris : Payot.

Governatori, Luca. 2002. *Andrei Tarkovski, l'art et la pensée*. Coll. « Art en bref » Paris : L'Harmattan.

Guidicelli, Carole et Didier Plassard (dir. publ.). 2008. Dossier *Expériences de l'extrême. Alternatives théâtrales*, n° 99 (4^e trimestre).

Contient notamment :

Borie, Monique. « La scène au XX^e siècle et le défi du dialogue avec les morts : Genet, Kantor, Vitez, Régy », p. 13-17.

Guidicelli, Carole. « Entre spectres et cadavres », p. 7-12.

Plassard, Didier. « La place du mort sur la scène théâtrale contemporaine », p. 4-6.

Régy, Claude. « Faire vivre la mort dans la vie », p. 23-28.

- Horkheimer, Max. 1978. *Théorie critique : essais*. Trad. de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie avec la participation de G. Coffin, L. Ferry, J. Masson, O. Masson et J.-P. Person. Paris : Payot.
- Jans, Erwin (éd.). 2008. *Triptyque du pouvoir. Perspectives et réflexions sur Mefisto for ever, Wolfskers et Atropa*. Trad. du flamand par Taal-Ad-Visie et Monique Nagielkopf. Anvers : Toneelhuis.
- La mémoire de la Shoah*. Décembre 2003 - janvier 2004. *Le Nouvel Observateur* (hors-série), n° 53.
- Laplanche, Jean et, Jean-Baptiste Pontalis. 1985. *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme*. Paris : Hachette (coll. Pluriel).
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- Lépinois, Gérard. « Pour un art de la désécriture ». *Théâtre/Public*, n° 163 (1^{er} trimestre 2002), p. 34-36.
- Lévy, Bernard-Henri (dir. publ.). 2009. « Aujourd'hui, le mal ». *La règle du jeu*, n° 39 (janvier 2009), p. 82-276.
- Littell, Jonathan. 2006. *Les Bienveillantes*. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard.
- Lojkine, Stéphane (dir. publ.). 2001. *L'écran de la représentation*. Paris : L'Harmattan.
- Marest, Étienne. 1998. « Théâtre et cinéma. Conversation solitaire avec Denis Guénoun ». *Théâtre/Public*, n° 144 (4^e trimestre), p. 70-73.
- Marin, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image*. Paris : Le Seuil.
- _____. 1996. *De la représentation*. Paris : PUF.
- McDougall, Joyce. 1982. *Théâtres du Je*. Paris : Gallimard.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine (dir. publ.). 2008. *Claude Régy*. Coll. « Les voies de la création théâtrale », n° 23. Paris : CNRS Éditions.
- Contient notamment :
- Butel, Yannick. « Variations sur les morts. Essai de rationalisation d'une expérience intérieure », p. 308-317.
- Quiriconi, Sabine. « Visages du monologue », p. 136-175.
- Rykner, Arnaud. « L'inconnu de la chambre noire. Claude Régy et les dispositifs », p. 52-65.

- Saison, Maryvonne. « "Les Ateliers Contemporains". Claude Régy et les figures du temps », p. 102-123.
- Mises en Scène du monde. Colloque international de Rennes*. 2005. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
Contient notamment :
Régy, Claude. « La mort créatrice », p. 307-328.
- Mondzain, Maire-Josée. 2002. *L'image peut-elle tuer?* Paris : Bayard.
- _____ (dir. publ.). 2005. « De l'excès ». *Théâtre/Public*, n° 178 (3^e trimestre).
Contient notamment :
Mondzain, Marie-Josée. « Excès », p. 6-10.
_____. « Exousia », p. 11-13.
Pasquier, Marie-Claire. « Un silence assourdissant », p. 50-55.
- Muhleisen, Laurent. « *Holocauste*, l'émotion à distance ». *UBU/Scènes*, n° 9 (avril 1998), p. 53-54.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Au fond des images*. Paris : Galilée.
- Nasio, Juan-David. 1994. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris : Payot.
- _____. 2001. *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*. Paris : Payot.
- _____. 2005 (1992). *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan*. Paris : Payot.
- Naugrette, Catherine et Jean-Pierre Sarrazac (dir.). 2005. « Dialoguer. Un nouveau partage des voix ». *Études théâtrales*, n° 31-32.
Contient notamment :
Florence, Jean. « Dialogue, voix croisées, invocations », p. 141-149.
Ouss-Ryngaert, Lisa. « Dialogue et psychopathologie : de la séance à la scène », p. 150-160.
Sarrazac, Jean-Pierre. « Un nouveau partage des voix ». p. 13-23.
- Naugrette, Catherine (dir. publ.). 2004-2005. Dossier « Le théâtre et le mal ». *Registres*, n° 9/10 (hiver-printemps).
- Neyrat, Frédéric. 2003. *L'image hors-l'image*. Paris : Léo Scheer.
- Nunberg, Herman. 1957 (1932). *Principes de psychanalyse. Leur application aux névroses*. Trad. de l'allemand par Anne-Marie Rocheblave. Paris : PUF.
- Pagnoux, Elisabeth. 2001. « Reporter photographe à Auschwitz ». ». *Les Temps Modernes*, LVI, n° 613 (mars-avril-mai), p. 84-108.

- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Éd. du Regard.
- Picon-Vallin, Béatrice (dir. publ.). 1998. *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
 Contient notamment :
 Peyret, Jean-François. « Texte, scène et vidéo », pp. 279-292.
 Picon-Vallin, Béatrice. « Hybridation spatiale, registres de présence », pp. 9-35.
- Régy, Claude. 1991. *Espaces Perdus*. Paris : Plon.
- _____. 1999. *L'Ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- _____. 2005. « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait ». *Théâtre/Public*, n° 177 (2^e trimestre), pp. 11-13.
- Reich, Wilhelm. 2001 (1933). *La psychologie de masse du fascisme*. Trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer. Paris : Payot.
- _____. 1999 (1949). *L'éther, Dieu et le diable*. Trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer. Paris : Payot.
- Reznikoff, Charles. 2007 (1975). *Holocauste*. Trad. de l'anglais par Jean-Paul Auxeméry. Paris : Prétexte éditeur.
- Rykner, Arnaud. 2000. *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris : José Corti.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 2002. « Le fragment en question ». *Études théâtrales*, n° 24-25 (2002), p. 13-17.
- Schumacher, Claude (ed.). 1998. *Staging the Holocaust : The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sofsky, Wolfgang. 2002. *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*. Trad. de l'allemand par Robert Simon. Paris : Gallimard.
- Souvarine, Boris. 1978 (1935). *Staline : aperçu historique du bolchévisme*. Trad. du russe par Pierre Forgues et Nicolas Werth Paris : Champ Libre.
- Tarkovski, Andreï. 2004 (1989). *Le temps scellé*. Trad. du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes. Paris : Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma.
- Triau, Christophe et Sylvie Martin-Lahmani (dir. publ.). 2008. Dossier *Créer et transmettre. Festival d'Avignon 2008. Alternatives théâtrales*, n° 98 (3^e trimestre).
 Contient notamment :

Jans, Erwin. « Guy Cassiers : le Tryptique du pouvoir », pp. 81-84.

Perrier, Jean-Louis. « Mettre en scène l'irreprésentable », pp. 9-15.

Wajcman, Gérard. 2001. « De la croyance photographique ». *Les Temps Modernes*, vol. LVI, n° 613 (mars-avril-mai), p. 47-83.

Œuvres scéniques

Cassiers, Guy. 2008. *Atropa : la vengeance de la paix*. Prod. Toneelhuis & RO Theater. DVD : 16 min 44 sec., son, couleur.

_____. 2006. *Mefisto for ever*. Prod. Toneelhuis & RO Theater. DVD : 15 min 15 sec., son, couleur.

_____. 2004. *Proust 4 : De kant ver Marcel*. Prod. Toneelhuis & RO Theater. DVD : 5 min 53 sec., son, couleur.

_____. 2004. *Rouge décanté*. Prod. Toneelhuis & RO Theater. DVD : 17 min 36 sec., son, couleur.

_____. 2007. *Wolfskers*. Prod. Toneelhuis & RO Theater. DVD : 14 min 32 sec., son, couleur.

Delcuvellerie, Jacques. 2001. *Rwanda 94*. Prod. Groupov. VHS : 300 minutes, son, couleur.

Régy, Claude. 1998. *Holocauste : fragments*. Théâtre national de la Colline, Petit Théâtre, 15 janvier au 1 mars 1998.

Œuvres cinématographiques

Frères Lumière. 1895. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

Kiarostami, Abbas. 1997. *Le goût de la cerise*.

Reed, Carol. 1949. *The Third Man*.

Tarkovski, Andreï. 1979. *Stalker*.